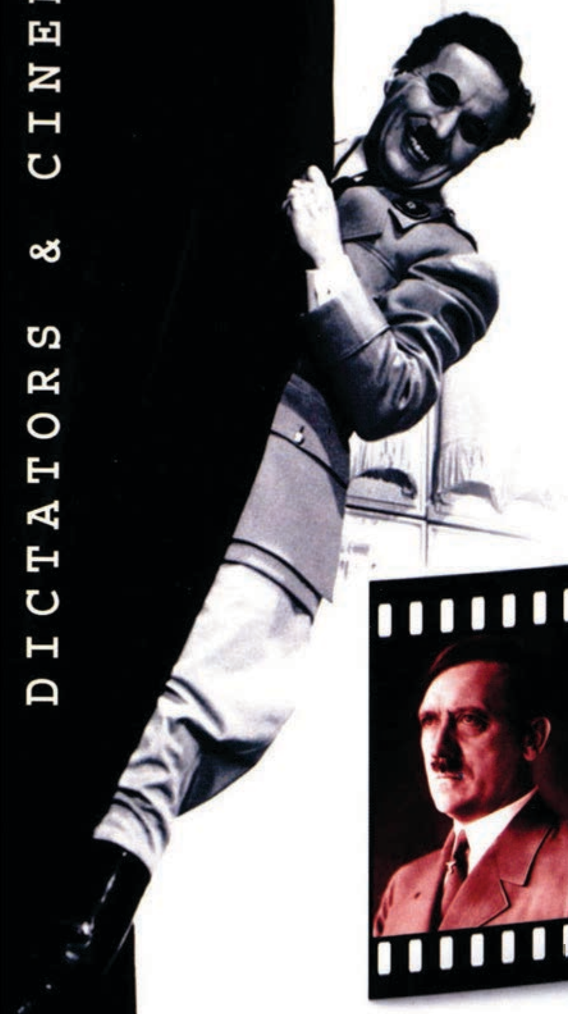
DICTATORS & CINEMA







دیکتاتورها و سینما

بیژن اشتری

هو المصور

سرشناسه : اشتری، بیژن، ۱۳۴۳-
عنوان و پدیدآور : دیکتاتورها و سینما : ولادیمیر ایلیچ لنین، جوزف استالین، آدولف هیتلر، یوزف گوبلز، بنیتو موسولینی، مائو تسه‌تونگ، کیم جونگ ایل = Dictators & Cinema = / بیژن اشتری.
مشخصات نشر : تهران: دنیای تصویر، ۱۳۹۰.
مشخصات ظاهری : ۲۶۴ ص.: مصور، عکس.
شابک : ۷۵۰۰۰ ریال : 978-964-94969-8-6
وضعیت فهرست‌نویسی: فیپا
یادداشت : کتابنامه: ص. ۲۵۴ - ۲۵۹.
عنوان دیگر : ولادیمیر ایلیچ لنین، جوزف استالین، آدولف هیتلر، یوزف گوبلز، بنیتو موسولینی، مائو تسه‌تونگ، کیم جونگ ایل
موضوع : سیاست در سینما
موضوع : سینما -- جنبه‌های سیاسی
موضوع : دیکتاتورها -- سرگذشتنامه.
رده‌بندی کنگره : ۱۳۸۹ ۵ الف۸۷س/۹/PN۱۹۹۵
رده‌بندی دیویی : ۷۹۱/۴۳۶۵۸
شماره کتابخانه ملی : ۲۱۰۴۴۲۸

دیکتاتورها و سینما

Dictators & Cinema

ولادیمیر ایلیچ لنین
جوزف استالین
آدولف هیتلر
یوزف گوبلز
بنیتو موسولینی
مائو تسه تونگ
کیم جونگ‌ایل

بیژن اشتری

دیکتاتورها و سینما

◄ نوشته: بیژن اشتری
◄ ویراستار:علی معلّم
◄ چاپ اول: بهار ۱۳۹۰
◄ تیراژ: ۱۵۰۰ نسخه
◄ حروفچینی: مرتضی بیات
◄ طرح روی جلد و صفحه‌آرایی: حمید کُریلی
◄ انتشارات دنیای تصویر
◄ شابک: ۶-۸-۹۴۹۶۹-۹۶۴

تقدیم به خوانندگان خوب
مجله‌ی «دنیای تصویر»
بیژن اشتری

فهرست مطالب

سخنی در آغاز

خودکامگان تاریخ، در مهربانانه‌ترین تحلیل‌ها، کسانی بودند که می‌خواستند به زور و اجبار مردمان جهان را خوشبخت کنند! این چنین بود که بر اساس رأی و نظر و دیدگاه (اغلب گمراهانه) خود برای همه‌ی امور تعیین تکلیف می‌کردند. از نحوه‌ی لباس پوشیدن تا نوع معیشت و فرهنگ و هنر مردمان. دیکتاتورهای قرن بیستم، برآمده از تئوری‌های مختلف (از مارکسیسم تا نازیسم) با اتکاء بر نظریه هدف وسیله را توجیه می‌کند، سینما را محمل مناسبی برای بیان دیدگاه‌ها و تبلیغ آرمان‌های مادی‌شان یافتند. از این رو دستگاه‌های تبلیغاتی و زرادخانه‌های فکری خود را مجهز به سینما کردند. اما این هنر خیره‌چشم، رام نشد و سوارش را به زیر انداخت. مجموعه حاضر به کوشش بیژن اشتری عزیز تورقی است در اوضاع و احوال هفت خودکامه‌ی صد ساله‌ی اخیر و ارتباطشان با سینما.

دیکتاتورهای این مجموعه در کنار هنرهای دیگرشان(!) بازیگران برجسته‌ای بودند که در سناریوی تخریب جهان نقش منفی‌شان را عالی ایفا کردند.

علی معلم

مدیر انتشارات «دنیای تصویر»

مقدمه



تزوتان تودوروف در مقاله‌ی «آوانگارد و تمامیت خواهی» می‌نویسد که وجه مشترکِ دیکتاتورها و هنرمندان، رادیکالیسم و بنیادگراییِ آنان است. دیکتاتور و هنرمند، هر دو، آماده‌اند از هیچ آغاز کنند و هیچ اعتنایی به آنچه از قبل موجود است نکنند تا به این تعریف اثری بسازند که تنها مبتنی بر معیارهای آنان است. در مقابل، آنچه کار این دو را از هم جدا می‌سازد مقیاس و اندازه‌ای است که در آن کار می‌کنند، در یکی، مقیاسِ کارْ تمامیتِ یک کشور، با همه‌ی مردمش است؛ و در دیگری مقیاسِ کارْ یک کتاب، یک بوم، یک صحنه، یک خانه، یا یک تکه سنگ است. وجه مشترک دیکتاتور و هنرمند رویای تمامیت سازانه‌ی آنهاست که برای خودش هیچ حدّ و مرزی قایل نیست: هنرمند آماده است که همه‌ی ملاک‌ها و قواعد زیبایی شناختی قبلی را نادیده بگیرد؛ دیکتاتور نیز آماده است که همه‌ی هنجارهای اجتماعی پیشین را براندازد.

برای دیکتاتور و هنرمند هیچ پیش شرط یا پیش فرضی وجود ندارد؛ همه

چیز محصولِ اراده است. جاه‌طلبیِ دیکتاتور و هنرمند بی‌انتهاست، اما هر دو فضای درونی و بسته‌ای را می‌سازند زیرا بیرون از خود هیچ چیزی را به رسمیت نمی‌شناسند. هنرمند و دیکتاتور، مستِ غرور، در این باور که اربابان کلِ فرایندِ ساختن هستند با یکدیگر متحدند، چه ساختنِ آثار هنری باشد و چه ساختن جوامع. اکنون آشکار شده که رویای انقلابِ تام و تمام، چه خسارتی می‌تواند وارد کند. نگرش‌های آرمانشهر باورانه که وعده‌ی آینده‌های تابناک را به جای میانمایگی کنونی می‌دادند به نظام‌های تمامیت‌خواهِ قرن تغییر یافتند. این نگرش‌ها به مرضی بسیار بدتر از مرضی که نخست ادعای درمانش را داشتند تبدیل شدند. نسل نو دست ردّ به سینه‌ی مبلغان رویاهای سیاسی زده و آرمانشهر باورانی را که وعده‌ی نیکبختی آنی را برای همگان داده‌اند و می‌دهند نفی می‌کند زیرا فهمیده است که این گونه وعده‌ها تنها به کارِ پنهان کردنِ ترفندهای شیطانی دیکتاتورهایی همچون لنین و استالین و مائو و هیتلر و موسولینی آمده است. نسل نو گاه به خیال‌های رمانتیکِ کمال هنری به مثابه‌ی قطب مخالفِ آن رویاهای سیاسی می‌اندیشد. اما در واقعیت، این با حقیقت فرسنگ‌ها فاصله دارد. هنرمند و دیکتاتور صرفاً با یکدیگر مرتبط یا رقیب نبوده‌اند، آنها از دلِ تصورِ واحدی از جهان سر برآورده‌اند، از دلِ اعتقادِ واحد به در اختیار داشتنِ دستورالعملی برای آفرینشگریِ کامل. هر دو از تقابلی ریشه‌ای بین عالی و نازل، آینده و حال، و خیر و شر سخن می‌گویند و در پی آن هستند که جزء دوم هر یک از این جفت‌ها را یک بار برای همیشه از میان بردارند. اما اگر آرمان نه یک افق، که قاعده و قانونی برای زندگی روزمرّه باشد، فاجعه به بار خواهد آمد، فاجعه‌ای به نام استیلای ترور یا حکومت وحشت. تاریخ به ما می‌آموزدکه رویای رمانتیک، در هر شکل و صورتش، نهایتاً محکوم به یأس و ناکامی است.



پیشنهادِ نگارشِ مجموعه مقالاتی درباره‌ی دیکتاتورها و سینما، ابتدا از سوی آقای علی معلم، سردبیر و مدیر مسئول خوشفکر ماهنامه‌ی وزین «دنیای تصویر» در سال ۱۳۸۶ به مؤلف این کتاب ارایه شد. متأسفانه در

پی توقفِ موقت فعالیت‌های مجله‌ی «دنیای تصویر» در اواخر سال ۱۳۸۶ موفق نشدیم تمامی مقالات را در مجله چاپ کنیم. حالا فرصتی پیش آمده تا در قالبِ این کتاب مجموعه مقالات مذکور را به خوانندگان محترم ارایه کنم. توضیحاً مقالات مربوط به لنین، استالن، هیتلر و مائو را پس از چاپ در مجله بازنویسی کلی کردم. به همین دلیل نسخه‌ی چاپ‌شده‌ی این مقالات در کتاب، تفاوت نسبتاً زیادی با نسخه‌ی چاپ‌شده در مجله دارد. در پایان باید نکته‌ی دیگری را هم متذکر شوم. ممکن است برای برخی از خوانندگان کتاب این پرسش پیش بیاید که چرا نویسنده‌ی کتاب از بین دیکتاتورهای جهان این هفت نفر را انتخاب و بررسی کرده است. در پاسخ باید بگویم که ملاکِ انتخاب من، میزان و شدتِ تأثیرگذاری این دیکتاتورها بر صنعت سینمای کشورهایشان بوده است. با قطعیت می‌توانم ادعا کنم که از بین دیکتاتورهای همعصر تاریخ سینما در این یک صد و اندی سال گذشته، این شش دیکتاتور (لنین، استالین، مائو، هیتلر، موسولینی و کیم‌جونگ ایل) بیشترین تأثیرگذاری‌ها را بر سینماهای کشورهای خود داشته‌اند. توضیحاً از بین هفت شخصیتی که در این کتاب به آنها پرداخته شده، یوزف گوبلز می‌تواند یک استثناء باشد. گوبلز به معنای اخص کلمه یک «دیکتاتور» نبود زیرا همواره دستورات فرد دیگری (هیتلر) را اجرا می‌کرد. با این وجود نباید فراموش کرد که گوبلز حداقل برای مدت ۲۴ ساعت، از زمانِ مرگ هیتلر تا زمانِ مرگِ خودش، صدراعظم یا دیکتاتور آلمان بود. با توجه به این واقعیت گوبلز را هم می‌توان یک دیکتاتور به شمار آورد. امّا جدای از این واقعیت، دلیلِ اصلی من برای به شمول درآوردن گوبلز در این کتاب، تأثیرگذاری شدید وی به عنوان یک دولتمرد فاشیست بر صنعت سینمای کشورش بوده است.

بیژن اشتری

ولادیمیر ایلیچ لنین

VLADIMIR ILICH LENIN





«ولادیمیر ایلیچ لنین در دورانِ کوتاه اقتدارش بر اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی الگویی را خلق کرد که نه‌تنها جانشین او، جوزف استالین، بلکه افرادی همچون مائو تسه‌تونگ، آدولف هیتلر و پل پوت نیز سعی کردند از آن تبعیت کنند. لنین اولین کارگردانِ این فیلمنامه در قرن بیستم بود.»

لنین در ۲۲ آوریل ۱۸۷۰ در شهر سیمبرسک روسیه، در خانواده‌ای نسبتاً مرفه متولد شد. شانزده سال بیشتر نداشت که برادر بزرگش، الکساندر، به جرم شرکت در توطئه‌ی قتل تزار الکساندر سوم، دستگیر و به دار کشیده شد. الکساندر دانشجوی رشته‌ی جانورشناسیِ دانشگاهِ سن پترزبورگ بود و موقعِ مرگ فقط ۲۱ سال داشت.
لنین تحت تأثیر مرگِ برادر بزرگش، از همان شانزده سالگی تبدیل به

یک انقلابی شد. او در پاییز سال ۱۸۸۷ واردِ دانشگاه کازان شد اما چند ماه بعد به سبب شرکت در اعتراضاتِ دانشجویی، دستگیر و سپس از دانشگاه اخراج شد. لنین سال بعد همراه مادر و دیگر اعضای خانواده‌اش به شهر «سامارا» نقل مکان کرد. لنین در این شهر اقدام به تاسیس یک گروه کوچک مطالعاتِ مارکسیستی متشکل از جوانان همسن و سال خود کرد. دولت تزاری با توجه به سوابقِ خانوادگی لنین و روحیه‌ی معترض این جوان، وی را برای همیشه از تحصیل در دانشگاه‌های روسیه منع کرد. اما لنین در سال ۱۸۹۱ اجازه یافت که در امتحانات رشته‌ی حقوقِ دانشگاه سن پترزبورگ شرکت کند. او که مدتِ یکی دو سال نزد خودش درس حقوق خوانده بود، در امتحانات نهایی دانشگاه قبول شد. لنین بعد از گرفتنِ پروانه‌ی وکالت، برای مدتی در شهر سامارا به کار وکالت مشغول شد اما به زودی پی برد که در این حرفه هیچ آینده‌ای ندارد. او احساس می‌کرد که راه انداختنِ انقلاب، حرفه‌ای به مراتب جذاب‌تر و پرهیجان‌تر از حرفه‌ی کسالت‌بار وکالت است. لنین در پاییز ۱۸۹۳ عازم سن پترزبورگ شد. اولین کاری که وی در این بزرگ‌ترین شهرِ امپراتوری روسیه انجام داد، پیوستن به یک گروهِ از انقلابیون مارکسیست بود. او خیلی سریع، طی فقط دوسال، از عضویت درگروه مذکور به ریاست آن ارتقای مقام یافت. لنین به رغم جوانی نویسنده‌ی توانایی بود و به ویژه استعداد غریبی در ساده کردن و ساده‌گویی مفاهیمِ پیچیده داشت. لنین به زبانی ساده و همه‌فهم نظراتِ مارکسیستی‌اش را برای انقلابیون روسی بیان می‌کرد و همین رمزِ پیشرفتِ او به عنوان یک رهبر انقلابی بود. لنین در اوایلِ سال ۱۸۹۴ به فرانسه و سوئیس رفت. این اولین سفر وی به خارج محسوب می‌شد. لنین در این سفر با پلیخانف و آکسلرود، دو تن از بزرگ‌ترین مارکسیست‌های روسی آشنا شد. آکسلرود که به شدت تحت تأثیر لنینِ جوان قرار گرفته بود، در نامه‌ای خطاب به پلیخانف نوشت: «مردی که می‌خواستیم پیدا کردیم... او (لنین) بهترین انتخاب برای سازماندهی مبارزه در داخل روسیه است...» لنین در پاییز ۱۸۹۵ به روسیه بازگشت. دو سه ماه از بازگشتِ لنین به کشور نگذشته بود که پلیس امنیتی روسیه


لنین، آگوست ۱۸۸۷

(اوخرانا) اقدام به دستیگری او کرد. دلیل بازداشتِ لنین، فعالیت در گروه «اتحادیه‌ی نبرد» بود که وی و یولی مارتف (دانشجوی مارکسیست اخراجی) از اعضای رهبری آن بودند.
لنین حدود چهارده ماه را در زندانِ سن پترزبورگ سپری کرد. وی اولین کتاب خود، «سیر تحول سرمایه‌داری در روسیه» را در زندان نوشت و از داخل زندان حرکت‌های انقلابی در خارج از زندان را هدایت کرد. حکمِ آزادی لنین مشروط به اقامت سه ساله‌ی وی در تبعیدگاه بود. تبعیدگاهِ لنین دهکده‌ی «شوشنسکو» در شرق سیبری بود. زندگی در این دهکده‌ی دور افتاده برای لنین چندان ناخوشایند نبود: مطالعه می‌کرد، کتاب می‌نوشت، ورزش می‌کرد، شکار می‌کرد، نزد روستائیان می‌رفت و در مجالس رقص و تفریح و موسیقی آنها شرکت می‌کرد. در ماه می ۱۸۹۸، درست یک سال پس از تبعید لنین به «شوشنسکوی» دوست دختر وی، نادژدا کروپسکایا، نیز از راه رسید. نادژدا هم یک انقلابی بود؛ یک انقلابی وفادار که تا پایان عمر لنین در کنارش باقی ماند. نادژدا که به سبب فعالیت‌های انقلابی‌اش به شهر «اوفا» تبعید شده بود، از مقامات خواسته بود وی را به «شوشنسکوی» بفرستند تا در کنار مرد محبوبش باشد.

مقامات به نادژدا گفتند: «این کار امکان ندارد مگر اینکه شما زن و شوهر باشید.» به این ترتیب نادژدا و لنین تصمیم گرفتند با هم ازدواج کنند تا مشکلِ مذکور حل شود. لنین و نادژدا ماه عسل خود را در سیبری با برنامه‌ی منظمِ ترجمه‌ی کتابِ «سیدنی و بئاتریس وب» درباره‌ی اتحادیه‌های کارگری در ساعات صبح و پاکنویسِ کتاب «سیر تحول سرمایه‌داری در روسیه» در ساعاتِ بعدازظهر آغاز کردند. این یک ماه عسل حقیقتاً مارکسیست لنینیستی بود!

در مارس ۱۹۰۰ دورانِ تبعید لنین به سر آمد. او بلافاصله عازم اروپا شد تا فعالیت‌های انقلابی‌اش را از سر بگیرد. مهمترین کارش در این دوره چاپ و انتشار روزنامه‌ی «ایسکرا» بود. این روزنامه در لایپزیک آلمان چاپ و سپس به داخل روسیه ارسال می‌شد. لنین در اولین شماره‌ی ایسکرا نوشت: «اگر ما یک سازمان محکم و منسجمِ حزبی داشته باشیم، هر اعتصاب و حرکت کوچکی را می‌توانیم به یک پیروزی سیاسی بر رژیمِ تزاری مبدل سازیم.»

دورانِ اقامتِ لنین در اروپا منحصر شده بود به فعالیت‌های انقلابی (چاپ ایسکرا، سازماندهی تشکیلات حزبی) و فعالیت‌های مطالعاتی در کتابخانه‌های عمومی شهرهای محل اقامتش. لنین در همین دوران بود



۱۸۹۷، لنین در میان تشکیل‌دهندگان اتحادیه‌ی نبرد برای رهایی طبقه‌ی کارگر

که کتابِ معروف **چه باید کرد** را نوشت؛ کتابی که هدفِ اصلی از نگارشِ آن دعوتِ روشنفکران به جریانِ انقلاب بود.

تشکیلِ کنگره‌ی سوسیال دموکرات‌های روسیه در تابستان سال ۱۹۰۳ در ژنو نقطه‌ی عطفی در تاریخِ مبارزات سیاسی لنین به شمار می‌رود. در جریان این کنگره لنین و مارتف رودرروی هم قرار گرفتند. لنین مُصر بود که عضویت در حزب باید محدود به کارگران و دهقانان و انقلابیون حرفه‌ای باشد اما مارتف معتقد بودکه درهای حزب باید به روی هر کسی که اصول مرامنامه‌ی حزب را پذیرفته، باز باشد. نهایتاً اکثریت اعضای کنگره از لنین حمایت کردند. از این هنگام به بعد طرفدارانِ حزبی لنین «بلشویک» (اکثریت) و مخالفان وی «منشویک» (اقلیت) نام گرفتند. اما پیروزی درون حزبی لنین چندان دوام پیدا نکرد. اختلافاتِ داخلی میان روس‌های انقلابی مهاجر به شدت بالا گرفت تا آنجا که لنین مجبور به ترک هیئت تحریریه‌ی روزنامه‌ی «ایسکرا» شد. او تصمیم گرفت روزنامه‌ی تازه‌ای منتشر کند که فقط ناشر افکار انقلابی خودش و همفکرانش باشد. اولین شماره‌ی این روزنامه، تحت نامِ «وپریود» در دسامبر ۱۹۰۴ منتشر شد.

روسیه سال ۱۹۰۵ را با التهاب و ناآرامی آغاز کرد. ارتشِ روسیه در جنگ با ژاپن شکست خورده ونارضایتی‌ها از حکومت تزاری به اوجِ خود رسیده بود. در ۲۲ ژانویه‌ی ۱۹۰۵ بیش از ۷۰ کارگر در جریانِ یک تظاهراتِ اعتراضی در سن پترزبورگ کشته شدند. آتشِ انقلاب در حال شعله‌ور شدن بود و در چنین اوضاعِ بحرانی و آشفته‌ای بود که لنین تشنه‌ی انقلاب، به روسیه بازگشت. لنین تصور می‌کرد که کار رژیمِ تزاری تمام است اما پیش‌بینی‌هایش غلط از کار درآمد. تزار با سرکوب ناآرامی‌ها و در کنار آن، اعطای آزادی‌های نسبی به مردم و تأسیس دوما (پارلمان) توانست بر بحران مذکور غلبه کند. لنین به این ترتیب در سال ۱۹۰۷ مجبور شد دوباره کشورش را ترک کند.

لنین ده سال آینده را در کشورهای گوناگون اروپایی سپری کرد و همچنان کار اصلی‌اش مطالعه در کتابخانه‌های عمومی شهرها و نگارشِ

کتاب‌ها و مقالات سیاسی و سازماندهی تشکیلات حزبی‌اش بود. نخستین ضربات انقلاب ۱۹۱۷ در ماه فوریه‌ی همین سال در شهر سن پترزبورگ (پتروگراد) احساس شد. درگیر شدن روسیه در جنگ جهانی اول و به درازا کشیده شدن جنگ، باعثِ کمبودِ مواد غذایی ونارضایتی شدید مردم شده بود. لنین با طرحِ شعارِ پایان دادن به جنگ و برقراری صلحِ فوری با آلمان، دست‌اندرکار نابودی دولت موقتِ کرنسکی شد؛ دولتی که در پی برکناری تزار زمامِ قدرت را در روسیه‌ی تزاری به دست گرفته بود. نهایتاً لنین با همراهی انقلابی جوان و خوشفکری به اسم لئون تروتسکی، موفق به برکناری دولت لیبرال کرنسکی و غصب قدرت در روسیه شد. اما استقرار حکومت تازه حکومتی که اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی لقب می‌گرفت، نزدیک دوسال زمان برد. نیروهای ضد انقلاب و ارتشیان به جامانده از دوران تزار طی دو سال نخست حکومت شوروی تلاش‌هایی برای براندازی این حکومت کردند اما نهایتاً مجبور به پذیرش شکست شدند.

لنین که متخصص انقلاب و غصبِ قدرت بود، آشنایی زیادی با حکومت کردن نداشت. او در آغاز چنین می‌اندیشید که «هر کارگری می‌تواند اداره‌ی امور یک وزارتخانه را در ظرفِ فقط چند روز یاد بگیرد» اما به مرور زمان فهمید که اداره کردنِ کشور کار بسیار دشواری است. لنین در جلسه‌ی روز ۱۵ مارس ۱۹۲۱ کنگره‌ی دهم حزب کمونیست شوروی ضمن اعتراف به کاهشِ تولیدات صنعتی و کشاورزی و عدم رضایت



پس از انقلاب: تروتسکی، لنین و استالین

کارگران و دهقانان، «سیاست‌های جدید اقتصادی» را اعلام کرد که بر مبنای آن مالکیت‌های خصوصیِ محدودْ مجاز شمرده می‌شد. لنین در حالی این عقب‌نشینی را انجام داد که طی سال‌های ۱۹۱۷ تا ۱۹۲۰ به هیچ قیمتی حاضر به پذیرش مالکیت خصوصی ولو به صورت محدود نشده بود.این سیاست‌های جدید که به نوعی بازگشت به مناسبات سرمایه‌داری بود به رغمِ مخالفت جناح‌های چپ حزب کمونیست شوروی در دستور کار حکومت جدید قرار گرفت. لنین در اکتبر همین سال در سخنانی در مسکو اذعان کرد که پیاده کردنِ اصول کمونیسم در شرایط موجود امکان‌پذیر نیست. اجرای «سیاست‌های جدید اقتصادی» تا حدی مؤثر واقع شد وبه این ترتیب کشور و حکومت شوروی از خطر سقوط نجات یافت. با این وصف اوضاع در اواخر سال ۱۹۲۲ دوباره رو به وخامت گذاشت. قحطی گسترده جانِ حدود ۵ میلیون تن را گرفت و نارضایتی‌های عمومی رو به افزایش گذاشت. حکومت متقابلا با استفاده از تشکیلاتِ امنیتی مخوفش، سانسور و سرکوب شدیدی را در سراسر کشور حکمفرما ساخت و از این طریق توانست جلوی بحران‌های آتی را بگیرد. وضعیت جسمی لنین از اواخر سال ۱۹۲۲ رو به وخامت گذاشت. بخشی از وخامت حالِ لنین به سبب گلوله‌ای بودکه طی چهار سال گذشته در بدن وی جا خوش کرده بود. این گلوله سال ۱۹۱۸ از هفت تیر یک زن چپ‌گرای افراطی به نام «فانی کاپلان» به سوی لنین شلیک شده بود. پزشکان بعد از چهار سال گلوله را از بدن لنین خارج ساختند اما مشکلات جسمی او برطرف نشد. ظرف ماه‌های بعد بیماری چنان شدتی گرفت که لنین مجبور شد کار را رها کرده و در خانه استراحت کند. با بستری شدن لنین در اوایل سال ۱۹۲۳، جنگ قدرت در حاکمیت شوروی، جنگ میان تروتسکی و استالین، وارد مرحله‌ی تازه‌ای شد. استالین که به تازگی دبیر کل حزب شده و مدارجِ ترقی را تدریجاً طی کرده بود نهایتاً در این جنگ به پیروزی رسید. لنین در ۴ ژانویه‌ی ۱۹۲۳ وصیت‌نامه‌ی سیاسی خود را نوشت. او در این وصیت‌نامه نگرانی خود را از قدرت گرفتن استالین ابراز کرد: «رفیق استالین از روزی که به سمت دبیر کل حزب انتخاب

شده به تدریج همه‌ی قدرت‌ها را در دست خود متمرکز ساخته و من اطمینان ندارم که او بتواند از این قدرت به درستی و در جای خود استفاده کند...»

مرگ لنین طولانی و رنجبار بود. او عاقبت در ساعت شش و پنجاه دقیقه‌ی صبحِ روزِ بیست و یکم ژانویه‌ی ۱۹۲۴ در پی آخرین سکته‌ی مغزی‌اش درگذشت. از این پس زمامِ حکومت شوروی به دستِ استالین تشنه‌ی قدرت افتاد. مردم روسیه تاوان گزافی برای انقلاب کمونیستی اکتبر ۱۹۱۷ دادند که کمترین آن ۵ میلیون کشته در دوران حکومتِ شش ساله‌ی لنین و ۳۰ میلیون کشته در دورانِ حکومتِ تقریباً سی ساله‌ی استالین بود.

لنین از آغازِ دوران جوانی تا واپسین دمِ حیات یک انقلابی اصولگرا باقی ماند. برای او انقلاب یا بهتر بگوییم چگونگیِ غصبِ قدرت اصل و بقیه‌ی چیزها فرع بود. «هنر» از نظر لنین عبارت بود از «به دست گرفتن قدرت از طریق شورش و انقلاب.» او به پیروی از مارکس معتقد بود: «برپا کردن یک انقلاب پیروزمند عمل هنرمندانه‌ای است که طرح آن باید در نهایت ظرافت و مهارت ریخته و اجرا شود.»

لنین فردی به شدت متمرکز، هدفمند و تا حدی تک‌بُعدی بود. او برای مثال موسیقی را دوست داشت و از شنیدن آن لذت می‌برد اما همواره احساس می‌کرد که موسیقی حس‌های انقلابی‌اش را ضعیف می‌کند. یک بار به ماکسیم گورکی گفته بود: «چیزی را که برتر از سوناتِ آپاسیوناتای بتهوون باشد سراغ ندارم، یک موقعی خوش داشتم هر روز آن را بشنوم. این یک موسیقی عالی و فرابشری است. همیشه مغرورانه فکر کرده‌ام شاید تفکری ساده‌لوحانه باشد که انسان می‌تواند کارهای هنری عالی‌ای انجام دهد. اما نمی‌توانم به موسیقی زیاد گوش کنم زیرا روی اعصابم اثر می‌گذارد، موجب می‌شود که آدم دلش بخواهد حرف‌های احمقانه‌ی قشنگ بزند و کسانی راکه توانایی خلقِ چنین زیبایی‌هایی را دارند، نوازش کند، اما آدم نباید هیچکس را نوازش کند، چون ممکن است دست‌اش را گاز بگیرد. تو باید بدون هیچ ترحمی توی سر آنها بزنی، گرچه کمالِ مطلوبمان این است که علیه هیچکس مرتکب زور نشویم. هوم، هوم،



لنین با کلاه‌کپس و قیافه‌ی مبدّل
آگوست ۱۹۱۷

وظیفه‌ی ما به نحوِ شیطانی‌ای دشوار است!»
لنین در مجموع آشنایی اندکی با مقوله‌ی هنر داشت و شناختش از آثار هنری محدود بود. او بیشتر به آمارِ اقتصادی علاقه داشت تا آثار هنری. یک بار یکی از دوستانِ مؤنثش از اروپا کارت پستالی برای لنین فرستاد که تصویری از تابلوی «مونالیزا»ی داوینچی بر روی آن چاپ شده بود. فرستنده‌ی کارت پستال از لنین خواهش کرده بود که دقیقاً به تابلوی مونالیزا توجه کند و سپس تأثیرِ آن را بر روحیه‌ی خودش برای وی بنویسد. لنین در پاسخ نوشت: «از این تصویر هیچ چیز نمی‌فهمم. نه چهره‌اش و نه لباسش برای من بیانگرِ هیچ نکته‌ای نیست. تصور می‌کنم که مونالیزا عنوانِ کتابی از دو آنونزیو باشد. خیلی ساده بگویم که از این چیزهایی که برایم می‌فرستی اصلا چیزی نمی‌فهمم.»
لنین بخش عمده‌ای از زندگی‌اش را در اروپا گذرانده بود و حتی در شهر پاریس هم زندگی کرده بود اما از وجودِ تابلوی معروفِ مونالیزا در موزه‌ی لوورِ پاریس بی‌اطلاع بود. نباید از این موضوع تعجب کنیم زیرا لنین هیچ علاقه‌ای به موزه‌ها و نمایشگاه‌های نقاشی نداشت. یک بار در سال ۱۹۰۵ یکی از دوستان لنین به وی گفت که قصد سفر به پاریس را دارد.

این دوست از لنین خواست جاهای دیدنی پاریس را به وی معرفی کند. لنین در پاسخ گفت: «اول به دیدنِ مدفن انقلابیونِ کُمون پاریس در گورستانِ پرلاشز برو، سپس از موزه‌ی انقلاب دیدار کن، بعدا به دیدن مجسمه‌های مومیِ انقلابیون کمونِ پاریس برو...» دوستِ لنین که از این فهرستِ اماکنِ دیدنیِ صرفاً انقلابی ناخشنود شده بود، پرسید آیا چیز دیگری در این شهر ارزش دیدن ندارد؟ لنین با بیزاری جواب داد: «اگر می‌خواهی موزه‌ها و نمایشگاه‌ها را تماشا کنی بهتر است از پلیخانف بپرسی، او همه چیز را درباره‌ی آنها می‌داند.»
شاعرِ محبوب لنین، دمیان بیدنی (با نام واقعی الکسیوویچ پریدورف) بود که حقیقتاً از ظرافت‌های شعری بی‌بهره بود اما به شدت از انقلاب طرفداری می‌کرد. لنین از اشعار سهل و خشنِ بیدنی لذت بسیار می‌برد. اما در عوض از اشعار ولادیمیر مایاکوفسکی (۱۸۹۳-۱۹۳۰)، درخشان‌ترین شاعرِ روسیه در دهه‌های ۱۹۱۰ و ۱۹۲۰، بیزار بود. مایاکوفسکی از نظریه‌پردازانِ سرشناسِ جنبش ادبی / هنری فوتوریست‌ها بود. فوتوریست‌ها با وجودی که از اندیشه‌های انقلابی لنین طرفداری می‌کردند اما شکل و سیاقِ آثار هنری‌شان مورد پسند مقاماتِ شوروی نبود. لنین در اول دسامبر ۱۹۲۰ با صدور بیانیه‌ای درباره‌ی «جنبش فرهنگ پرولتاریا» آب پاکی را روی دست مایاکوفسکی و دیگر فوتوریست‌ها ریخت. لنین در حیطه‌ی فرهنگ وهنر، رویکردی محافظه‌کارانه داشت. دیگر رهبران حزب نیز رویکردی مشابه‌ی وی داشتند. جدای از این، رویکردِ فوتوریست‌ها در عرصه‌ی شکل و فرمِ آثار هنری، هیچ واکنشِ شوق‌آمیزی در توده‌های کارگری به وجود نیاورده بود. عامه‌ی مردم شوروی همچنان شکل‌های سنتی را در هنر و ادبیات ترجیح می‌دادند. لنین در آوریل ۱۹۲۲ هنگامی که باخبر شد یک ناشر دولتی کتاب تازه‌ی مایاکوفسکی، تحت عنوان «صد و پنجاه میلیون»، را در تیراژ پنج هزار نسخه چاپ و منتشر کرده، به شدت برآشفت و نوشت: «این کتاب چیزی جز یک آشغالِ ابلهانه نیست؛ یک قافیه‌پردازی احمقانه و پرمدعا که دوبار رنگ شده است، تنها به دردِ آدم‌های خُل و چل می‌خورد. به نظر من ۵۰۰

نسخه هم بس بود.»

لنین از اشعارِ بوریس پاسترناک (۱۹۶۰ ۱۸۹۰) هم، به رغم محتوای انقلابی این اشعار، خوشش نمی‌آمد و جالب اینکه هر دوی این «شاعرانِ منفور»، پس از مرگِ لنین در سال ۱۹۲۴ اشعارِ ستایش‌آمیزی در مدح او سرودند. مایاکوفسکی شعر بلند **و لادیمیر ایلیچ لنین** را سرود که رژیم استالین آن را مهمترین و بهترین شعر مایاکوفسکی لقب داد و پاسترناک هم شعر بلند **بیماری والا** را سرود که با توصیفِ سخنرانی لنین در نهمین کنگره‌ی شوراها در ۱۹۲۱ پایان می‌یابد.

اما شعری که لنین بیش از هر شعر دیگری دوست داشت و زیر لب زمزمه می‌کرد، شعری از واسیلی آندرییویچ ژوکوفسکی (۱۸۵۲ ۱۷۸۳) بود. شعر مذکور از این حکایت می‌کند که چگونه آدم‌ها هر کدام صلیبی متفاوت را می‌آزمایند، برخی از صلیب‌ها سنگین‌اند، برخی سبک، پاره‌ای از صلیب‌ها گرانبهایند، پاره‌ای ارزان. اما هر صلیبی مناسب هر شانه‌ای نیست، تنها صلیب مناسب همان صلیبی است که هم‌اکنون حامل آن هستیم.

لنین به ادبیات داستانی علاقه‌ی بیشتری داشت تا به شعر و آثارِ منظوم. کتاب **چه باید کرد** نوشته‌ی نیکالای چرنیشفسکی (۱۸۸۹- ۱۸۲۸)، نخستین کتاب داستانی تأثیرگذار بر لنین بود. لنین یک بار در مصاحبه‌ای گفت: «من با خواندن رمان **چه باید کرد** چرنیشفسکی بود که تبدیل به یک انقلابی شدم.» علاقه‌ی لنین به چرنیشفسکی بی‌دلیل نبود. چرنیشفسکی، بدون اینکه کوچک‌ترین آشنایی‌ای با اندیشه‌های مارکس داشته باشد، در آثار خود یک ماتریالیسم تام و کمال را تبلیغ می‌کرد. او الهام‌بخشِ قیام‌های دانشجویی و دهقانی در سال‌های ۱۸۶۱ و ۱۸۶۲ نیز بود و به همین دلیل هم دستگیر و زندانی شد. چرنیشفسکی در زندان بود که موفق شد رمان مشهور خود، **چه باید کرد**، را بنویسد؛ رمانی که به شکلی عجیب موفق شد از سدِّ سانسورِ تزاری عبور کرده و منتشر شود. این رمان که قصه‌ی رهایی یک زن از خانواده و جامعه‌ی سنتی و تبدیل شدنش به یک زن روشنفکرِ سوسیالیستِ تحصیل‌کرده را بازگو می‌کند، تأثیراتِ الهام‌بخشی بر حداقل سه نسل از رادیکال‌های روسی گذاشته بود. لنین

به حدی تحت تأثیر این کتاب قرار گرفته بودکه نام یکی از کتاب‌های مهم خود را **چه باید کرد** گذاشت. البته **چه باید کرد** لنین تفاوت بسیاری با **چه باید کرد** چرنیشفسکی دارد. کتاب لنین، که وی آن را در سال ۱۹۰۲ نوشت، بیشتر مشابه یک بیانیه‌ی سیاسی است. شعارِ «حزب با تصفیه قوی‌تر می‌شود» برای اولین بار ازسوی لنین در همین کتاب مطرح شد؛ شعاری که بعدها استالین با توسل به آن میلیون‌ها نفر ازاعضای حزب کمونیست شوروی را به دیار عدم فرستاد.

لئون تولستوی (۱۹۱۰- ۱۸۲۸) نیز در فهرست نویسندگان محبوب لنین جای برجسته‌ای را به خود اختصاص داده است. می‌توان حدس زد که واقع‌گرایی موجود در آثار تولستوی و ستیزِ پایان‌ناپذیر وی با طبقاتِ ممتاز (اشراف، کلیسا، دربارو تزار) از جمله عواملی بوده که لنین را به سمت این نویسنده‌ی بزرگِ روس متمایل ساخته. لنین در پی مرگِ تولستوی نوشت: «به نظر من، چنین می‌رسد که مبارزه‌ی تولستوی به نحوِ قابل توجهی زندگانی‌اش را پیچیده‌تر کرده بود. تنها از این نظر می‌توان او را سرزنش کرد که به روشی مغایر با موعظه‌های خود زیست... گرچه تولستوی از این فکر که زندگانی‌اش به پایان می‌رسد باید غمگین بوده باشد؛ با این وجود زمانِ رفتن او فرا رسیده بود. ما باید روش او را که بر اساس آن زندگی خود را کامل کرد، تحسین کنیم.»

بالزاک و جک لندن هم در بین نویسندگان محبوب لنین جایگاه ویژه‌ای داشتند. لنین یک بار در جایی گفته بود: «من از رمان‌های بالزاک بیش از هر کتاب تاریخِ دیگری درباره‌ی فرانسه آموخته‌ام.» اما قصه‌های جک لندن، پُرکننده‌ی اوقات کشدارِ تنهایی و بیماری لنین در هفته‌های پایانی زندگی‌اش بود. لنین در این زمان قادر به حرف زدن و کار کردن نبود. نادژدا، همسر لنین، در روز ۱۹ ژانویه‌ی ۱۹۲۴ (دو روز قبل از مرگ لنین)، داستانِ «عشق به زندگی» جک لندن را برای شوهرش خواند. این داستان، وصف یک سفرِ کابوس‌وار و آخرین تقلای انسانی در حالِ مرگ در یک سرزمینِ بی‌رحم قطبی است؛ انسانی که یارانش وی را ترک کرده‌اند تا در تنهایی خود بمیرد. داستانِ جک لندن پایان‌بندی تکان‌دهنده‌ای دارد



که احتمالا لنین بیمار و افلیج با آن همذات پنداری می‌کرده: «... اعضای یک گروهِ اکتشاف علمی بر عرشه‌ی یک کشتیِ صید نهنگ، موجود عجیبی را دیدند که به سوی ساحل پیش می‌خزد... آنها چیزی را دیدند که زنده بود. اما به زحمت امکان داشت او را یک مرد کور نامید. کور بود اما همچون کرمی غول‌آسا بر زمین می‌خزید. قسمتِ اعظم کوشش‌هایش بدون نتیجه بود اما پایدار بود، به خود می‌پیچید و تاب می‌خورد و شاید هر ساعت فقط حدود یک متر پیش می‌آمد.»

بنا به نوشته‌ی نادژدا، لنین از این داستان «به نحو غیرعادی‌ای خوشش می‌آمد.» لنین روز بعد یک روز قبل از مرگ، از نادژدا خواست کتاب دیگری برای وی بخواند. نادژدا قصه‌ی دیگری از جک لندن به نام «ناخدا و صاحب کشتی غله» را برای لنین انتخاب کرد و خواند زیرا می‌دانست که شوهرش علاقه‌ی خاصی به آثار جک لندن دارد؛ و این آخرین داستانی بود که نادژدا برای لنین خواند.

اما شاید جالب‌تر و مهم‌تر از همه‌ی اینها، رابطه‌ی متقابل لنین و ماکسیم گورکی باشد: رابطه‌ای که تقریباً طی هشتاد سال گذشته مباحث بسیاری را موجب شده است. در فیلم روسی **مردی با تفنگ** (محصول ۱۹۳۸)

ساخته‌ی سرگئی یوتکیویچ (۱۹۸۵-۱۹۰۴) یک رابطه‌ی رویایی و بی‌نقص میان لنین و گورکی به تصویر کشیده شده است. نظام شوروی همواره در تلاش بود تا چنین تصویرهای آرمانی و کاملی را از رابطه‌ی لنین و گورکی ارایه کند. اما اسنادِ محرمانه‌ای که طی تقریبا بیست سال گذشته، در پی فروپاشیِ اتحاد شوروی، علنی شده و در دسترسِ مردم و پژوهشگران قرار گرفته، نشان می‌دهد که هر دو طرف این رابطه نظر مثبتی نسبت به یکدیگر نداشتند و دوستی آنها تنها در ظاهر و بنا به منافع متقابل بود.

ماکسیم گورکی (۱۹۳۶-۱۸۶۸) نویسنده‌ای بود که هیچ رهبری، چه لنین چه استالین، نمی‌توانست نادیده‌اش بگیرد. او همنشین و همطرازِ تولستوی و چخوف بود و نماینده‌ی ادبیات درخشان روسی قرن نوزدهم در قرنِ بیستم به شمار می‌رفت. گورکی جدای از شهرتِ ادبی‌اش یک روشنفکر انقلابی نیز بود. او در انقلاب سال ۱۹۰۵ بر علیه تزار مشارکت فعال کرده و به همین دلیل نیز مدت کوتاهی زندانی شده بود. گورکی پس از آزادی از زندان به اروپا رفت تا فعالیت‌های ادبی / سیاسی‌اش را از سر بگیرد. لنین و گورکی در سال ۱۹۰۷ برای اولین بار با یکدیگر ملاقات کردند. گورکی در پنجمین کنگره‌ی حزب سوسیال دموکرات روسیه (حزب لنین) در سال ۱۹۰۷ در لندن حضور داشت، هر چند که در عمل هرگز عضو حزب نشد. لنین کتاب‌های انقلابی گورکی، در **اعماق**، **مادر** و **دشمنان**، را خوانده و بسیار پسندیده بود و تقریباً از همین زمان بود که رابطه‌ی نزدیکی میان این دو شکل گرفت. با این وجود در سال ۱۹۰۸ موقعی که رمان **اعتراف** گورکی چاپ شد، لنین نارضایتی خود را از این رمان اعلام کرد. لنین معتقد بود که **اعتراف** دارای مایه‌های مذهبی است و چنین کتابی شایسته‌ی نام گورکی و افکار انقلابی و ترقی‌خواهانه‌ی وی نیست. لنین نهایتاً بر نفرتِ خویش از کتاب **اعتراف** غلبه کرد و در جزیره‌ی کاپری ایتالیا به دیدار گورکی رفت. گورکی در دوران انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ وچند ماه پس از پیروزی انقلاب در نشریه‌ی خود، «زندگی نوین»، بعضاً مواضع تندی علیه لنین اتخاذ کرد و حتی در یک مورد تا آنجا پیش رفت که لنین

را به شیمی‌دانی تشبیه کرد که در آزمایشگاهی کار می‌کند «با این تفاوت که شیمی‌دان روی مواد بی‌جان کار می‌کند که نتایجِ آن برای زندگی مفید است، حال آنکه لنین روی موادِ زنده کار می‌کند و انقلاب و مردم را به نابودی می‌کشاند.»

روزنامه‌ی گورکی در تابستان ۱۹۱۸ به دستور لنین توقیف شد. اما لنین باهوش‌تر از آن بود که گورکی را به صفِ مخالفان خود سوق بدهد. او تصمیم گرفت از سیاست مدارا و حوصله در برخورد با گورکی استفاده کند. گورکی در سال ۱۹۱۸ در پی ترور ناموفق لنین و مجروح شدن وی، پیام محبت‌آمیزی برای لنین فرستاد. این پیام، باعث تجدید دوستی آنها شد. لنین تصمیم گرفت چند مسئولیت مهم در زمینه‌ی نشر کتاب‌ها و حفظ آثار هنری و عتیقه را به دست گورکی بسپارد. اقدام دیگر گورکی، که از حمایت لنین نیز برخوردار بود، تأسیس «انجمن سراسری روسیه برای بهبودِ شرایط زندگی دانشمندان و روشنفکران» بود. گورکی در این دوره از زندگی خویش موفق شد جان ده‌ها نویسنده، دانشمند وهنرمند را از گرسنگی، بیکاری و سرکوب حکومتی نجات دهد. لنین و مقامات امنیتی شوروی (به ویژه دزیرژینسکی رئیس چکا) معمولا به وساطت‌ها و تقاضاهای گورکی برای نجات جانِ هنرمندان و روشنفکران جواب مثبت می‌دادند. با این وصف، در اواسط سال ۱۹۱۹ روابط گورکی و لنین تیره و تار شد. گورکی به شدت از دست خشونت‌ورزی‌ها و افراط‌کاری‌های لنین و رژیم کمونیستی وی شاکی بود و شکایت‌هایش را هم مستقیماً نزد لنین مطرح می‌کرد. لنین هم که از دست پیگیری‌های گورکی برای نجات جان هنرمندان و روشنفکران ذله شده بود، این طور جوابش را می‌داد: «مثل اینکه قاتی کرده‌ای... کار تو به جایی رسیده که می‌گویی انقلاب بدون روشنفکران تحقق نمی‌یابد. این ادعا، خیلی ساده، یک طرز تفکر ارتجاعی بیمارگونه است... تو درگیر مسایل سیاسی نیستی... بلکه در حوزه‌ی فعالیت خاصی در حلقه‌ی روشنفکران بورژوا و ناراضی پرسه می‌زنی... دوست ندارم با نصایحِ خودم کلافه‌ات کنم، روده‌درازی هم نمی‌کنم. تو باید احوال، کار و محلِ اقامت خودت را تغییر دهی. در غیر

این صورت ممکن است زندگی به صورت جبران‌ناپذیری برایت نامطبوع شود.» لنین در نامه‌ی دیگری خطاب به گورکی نوشت: «الکسی ماکسیموویچ عزیزم، به هر حال دستگیری این دانشجویان ضروری و عملی صحیح بوده است. وقتی من اظهار عقیده‌ی بی‌پروای تو را خواندم به یاد جمله‌ای از خودت افتادم که در گفتگویی (در لندن و بعداً در کاپری) موضوعی را عنوان کردی که در حافظه‌ام نقش بسته است و آن اینکه: ما هنرمندان کمی هم خُل و چل هستیم. باید بگویم که درست همین طور است. نمی‌فهمم مقصودت از به کار بردن این جملات شگفت‌آور و خشم‌آلود چیست؟ به خاطر آنکه چند ده‌تایی (و شاید هم صد نفر) از حضرات دانشجویان بی‌قابلیت را برای جلوگیری از یک توطئه دستگیر و زندانی کرده‌اند این طور عصبانی شده‌ای؟ کدام عذاب، حواست کجاست؟ کدام بی‌عدالتی!... کارگران و دهقانان در حال تربیت کردنِ نیروهای روشنفکری خود برای مبارزه جهت ساقط کردنِ بورژوازی و میراث‌دارانِ آن، یعنی همان روشنفکران حقیر و کاپیتالیست‌های نوکرصفتی هستند که خودشان را مغزِ ملت تصور می‌کنند. آنها در واقع نه مغز، بلکه مدفوع ملت هستند...»

عاقبت لنین تصمیم گرفت گورکی را به خارج بفرستد تا از شرّ مزاحمت‌های او راحت شود. او در نامه‌ی آخرش خطاب به گورکی نوشت: «... تو اصلاً به فکر سلامتی خودت نیستی، داری از دست می‌روی. زود برو به خارج، به ایتالیا یا به داوس... اگر نروی به زور می‌فرستیمت...» گورگی معنای این کلمات آخری را که ظاهری دوستانه و خیرخواهانه داشت خوب فهمید و چند ماه بعد از روسیه رفت.

علاوه بر گورکی، تعداد قابل توجهی از شاخص‌ترین انسان‌های روسیه که به راستی نیروی معنوی و مغز این ملت بزرگ بودند نیز از کشور اخراج شدند چراکه لنین آنها را «مدفوع ملت» می‌پنداشت. براساس دستور لنین حداقل ۱۶۰ روشنفکر، دانشمند و هنرمند را سوار بر کشتی کرده و به خارج تبعید کردند. این کشتی بعداً «کشتی فیلسوف‌ها» لقب گرفت. لنین شخصاً فهرست اخراجی‌ها را تهیه کرده بود. او در ۷ ژوئیه‌ی ۱۹۲۲

طی نامه‌ای که بعدها در سال ۱۹۹۳ علنی شد خطاب به رئیس تشکیلات امنیتی‌اش نوشت: «اخراجِ بی‌رحمانه به خارج؛ همه‌ی اینها را به بیرون از روسیه بفرستید؛ بقیه را هم بازداشت کنید و بدون استناد به هیچ دلیلی آقایان را به بیرون بیندازید؛ ما روسیه را برای مدت‌های دراز پاکسازی می‌کنیم.» گورکی در واکنش به این اقدام لنین، طی نامه‌ای خطاب به الکسی تولستوی نوشت: «کشوری که از روشنفکران و هنرمندانش محروم شود به عقب بازخواهد گشت.» به قول آرکادی وکسبرگ، این سخن درست بود اما گورکی آن را با چنان ملایمتی بیان کردکه در خور مصیبتی چنان دردناک نبود. گورکی خیلی زود این ماجرا را فراموش کرد و بنا به سیاست‌های مصلحت‌جویانه‌ی خویش، روابط حسنه‌ی خود را با حکومت لنین و جانشین او، استالین، دوباره از سر گرفت.

آشنایی لنین با سینما به دورانی بازمی‌گردد که وی در اروپا دورانِ تبعید خود خواسته‌اش را سپری می‌کرد. لنین در این دوران بیشتر اوقاتِ خود را صرف دو چیز می‌کرد: روزها مطالعه در کتابخانه‌های عمومی شهر و عصرها نوشتن کتاب و مقالات سیاسی در خانه و گهگاه دیدار با رفقای انقلابی. و البته در این میان شب‌ها مجالی بود برای رفتن به تئاتر و سینما. نادژدا کروپسکایا، همسر لنین، در کتابِ خاطراتِ خود از شب‌های سرد و غمگینی سخن گفته که وی و شوهرش در خیابان‌های ژنو سپری می‌کردند: «شب‌ها واقعاً نمی‌دانستیم چه کنیم. نمی‌خواستیم در سرما در اتاقِ دلگیری که اجاره کرده بودیم بمانیم، می‌خواستیم بین مردم باشیم. هر شب می‌رفتیم به سینما یا تئاتر و به ندرت تا پایانِ سانس در سالن باقی می‌ماندیم، معمولا نیمه‌کاره خارج می‌شدیم تا در خیابان‌های شهر گردش کنیم؛ کسی که هر شب در خیابان‌های ژنو گردش کند ممکن است دیوانه شود.»

لنین و همسرش برای یک دوره‌ی نسبتاً طولانی «هر شب» به سینما و تئاتر می‌رفتند اما این عادت «سینماروی» برای لنین صرفاً جنبه‌ی تفریح داشت؛ ضمن آنکه سینمای آن سال‌ها اساساً چیز جالبی برای این انقلابی



حرفه‌ای نداشت. ظاهراً تنها فیلم‌های کمدی چارلی چاپلین و دان‌لنو بودند که موفق شدند تا حدی توجه لنین را به خود جلب کنند. لنین یک شب پس از تماشای فیلم‌های کوتاهی از چارلی چاپلین، به اطرافیانش گفته بود: «این کمدین (چارلی) با حرکات خود رابطه‌ی طنز، یا رابطه‌ی ویژه‌ای را نسبت به ضوابط قراردادی نمایان می‌سازد. او می‌کوشد آئینِ قراردادی را زیر و زبر کند، آن را از شکل بیندازد و غیرمنطقی بودنِ اعمالی را که ما معمولاً پذیرا شده‌ایم به ما بنماید. پیچیده اما بسیار جالب است!».

لنین با اینکه عشق چندانی به سینما و تئاتر نداشت اما همواره برایش مهم بود که بداند مردم روسیه، به خصوص جوانان، چه فیلم‌ها و تئاترهایی را تماشا می‌کنند. هر وقت مسافر تازه‌ای از روسیه به دیدن لنین می‌آمد اولین پرسش لنین این بود: «برایم تعریف کن در آنجا جوانان چه فیلم‌ها و تئاترهایی را تماشا می‌کنند؟»

جوانان مترقی روسیه در آن سال‌ها تئاترهای مترقی فسیوولود مایرهولت و فیلم‌های ارزشمند فیودور پروتازانوف (**پدر سرگئی**)، ولادیمیر راسیانوف (**درامی در کاباره‌ی شماره‌ی ۱۳ فوتوریست‌ها**) و یوگنی بائر (**زندگی در برابر زندگی**) را تماشا می‌کردند. بازار سینما در دهه‌ی پایانی حکومت

تزار، نسبتاً پررونق بود. سینماها تنها از نشان دادنِ فیلم‌هایی با موضوعِ انقلاب و شاه‌کشی منع شده بودند. در این دوره درام‌های پرزرق و برق تاریخی، همراه ملودرام‌های سانتی مانتال و داستان‌های جنایی و گنگستری آمریکایی نیز در سینماهای روسیه به نمایش درمی‌آمد.

لنین از گرایشات سینمایی هموطنانش می‌توانست حدس بزند که جامعه‌ی روسیه در آستانه‌ی یک تحول جدی است. پتروگراد، شهری که لنین انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ را در آنجا پیروز کرد و به دیگر نقاط کشور تسری داد، در کنار مسکو بیشترین سالن‌های سینما را در خود جا داده بود. موقع وقوع انقلاب ۱۹۱۷ نزدیک ۲۵۰۰ سالن سینما در روسیه فعال بود. حتی شعله‌ها و آشوب‌های روزهای انقلاب نیز نتوانست درهای سینماهای پتروگراد را ببندد. جان رید در کتاب معروف خود، **ده روزی که دنیا را لرزاند**، تصویری از پتروگراد در یکی دو روز مانده به پیروزی انقلاب ارایه کرده که گویاست: «هر روز که می‌گذشت اوضاع بدتر می‌شد؛ یک هفته‌ی تمام می‌گذشت و نان اصلا به دست کسی نمی‌رسید... با این حال تمام تئاترها هر شب باز بود... در تئاتر الکساندرینسکی نمایش **مرگ ایوان مخوفِ** تولستوی را مجدداً به روی صحنه برده بودند... سینماها هم باز بود. در نزدیکی کلیسای کازانسکی وارد سینمایی شدیم که یک فیلم ایتالیایی نشان می‌داد...»

اما انقلاب نهایتاً موفق شد نه فقط سالن‌های سینما بلکه تمامیت صنعت فیلم کشور را تعطیل کند. انقلابِ لنین عملا صنعت فیلم روسیه را با همه‌ی عظمتش نابود کرد. بسیاری از مشهورترین سینماگران روسیه نخست به مناطق جنوبی کشور که تحت کنترل «سفیدها» بود رفتند و سپس از طریق اودسا و قسطنطنیه به پایتخت‌های اروپایی عمدتاً پاریس و برلین مهاجرت کردند. صاحبان صنایع فیلم ضمن فرار، هرچه فیلمِ خام و ابزار فیلمبرداری را که در اختیارشان بود همراه خود بردند. به این ترتیب یک صنعت فیلم کاملاً منهدم شده به دست انقلابیون افتاد. لنین تحت چنین شرایطی بود که در ۹ نوامبر ۱۹۱۷، تأسیس نخستین کمیته‌ی ویژه‌ی سینمایی وابسته به وزارت آموزش را اعلام کرد. او برای اینکه اهمیت این

کمیته‌ی سینمایی را برجسته‌تر سازد همسر خود را به ریاست آن برگزید. کمیته‌ی مذکور به نوبه‌ی خود زیر نظر کمیسر وزارت آموزش، لوناچارسکی، کار می‌کرد. لوناچارسکی از معدود یارانِ انقلابی لنین بود که دید فرهنگی بسیار گسترده‌ای داشت. بسیاری از کارشناسان سینمای شوروی معتقدند که بخش بزرگی از موفقیت‌های آغازین سینمای شوروی مرهونِ عقایدِ لیبرالِ لوناچارسکی بوده است. لنین در همین دوران، که هیچ چشم‌انداز روشنی برای سینمای نوین شوروی وجود نداشت، با قاطعیت اعلام کرد: «برای ما سینما مهمترین هنرهاست.»
لنین در ۲۷ اوت ۱۹۱۹، حکمِ ملی شدن «صنعت و تجارت فتوگرافیک» را امضا کرد. با توجه به اینکه در آن هنگام استودیوهای فیلمسازی عملا متروکه شده و مواد خام نایاب بود، لنین صنعت فیلمی را ملی اعلام کرده بود که اساساً و عملاً وجودِ خارجی نداشت. اما او با اعلام اینکه «سینما برای ما مهمترین هنرها است» روشن‌بینی و آینده‌نگری شگفت‌انگیز خود را نشان داده بود. لنین که سیاستمداری عمل‌گرا بود خیلی زود پی به اهمیت تبلیغات برده بود. او به خوبی می‌دانست که در کشورِ عمدتاً بی‌سوادِ روسیه، سینما می‌تواند حرف نخست را در پیشبردِ اهداف تبلیغی حزب و حکومت شوروی بزند. دوراندیشی دیگر لنین، تأسیسِ مدرسه‌ی سینمایی VGIK (انستیتوی دولتی سینماتوگرافی) در سال ۱۹۱۹ بود. این مدرسه اولین دانشگاه برای آموزش سینما در جهان به شمار می‌رود. لونا چارسکی نیز سهم مهمی در ایده‌ی تأسیس این مدرسه داشت. بسیاری از سینماگران معروف شوروی، از کوزنیتسف گرفته تا آندری تارکوفسکی، از دانش‌آموختگانِ مدرسه‌ای بودند که لنین پایه‌گذارش بود. لنین معتقد بود که در شرایط فعلی که کشور درگیر جنگ‌های داخلی است وظیفه‌ی سینماگرانِ جوان شوروی رفتن به جبهه و تهیه‌ی فیلم‌های مستند و خبری است. به این ترتیب تحتِ رهنمودهای لنین / نادژدا کروپسکایا / کالینین / لوناچارسکی تشکیلاتی تحت عنوانِ «قطار جبهه» تأسیس شد. این قطارها مجهز به چاپخانه و وسایلِ کاملِ فیلمسازی و نمایشِ فیلم بودند. فیلم‌های مستندی که به این ترتیب تهیه می‌شد عمدتاً


لنین، آگوست ۱۹۱۷

در جبهه‌های جنگ برای ارتقای روحی سربازانِ ارتشِ سرخ به نمایش درمی‌آمد. یکی از سینماگرانی که به دستورِ شخصِ لنین مأمور تهیه‌ی فیلم‌های خبری از جبهه‌ی جنگ داخلی شد، ژیگا ورتوف (۱۹۵۴ ۱۸۹۶) بود. ورتوف بعدها در مصاحبه‌ای گفت: «لنین به من گفت باید درباره‌ی چیزی که می‌خواهی از آن صحبت کنی یا فیلمش را بسازی، شناختِ کامل داشته باشی. او می‌گفت: «توانایی گفتن از چیزی که ندیده‌ای و مطلبی درباره‌اش نمی‌دانی استعداد ویژه‌ای می‌خواهد که بدبختانه، خیلی‌ها این استعداد را دارند اما من این توانایی را آنچنان که لازم است ندارم.»» ورتوف تحتِ رهنمودهای لنین اولین فیلمِ بلند شوروی را، تحت عنوانِ **سال تولد انقلاب کبیر**، در سال ۱۹۱۸ ساخت. ورتوف همچنین در سال ۱۹۲۲ ساختن فیلم‌های هفتگی «کینوپراودا» (سینما حقیقت) را آغاز کرد.

لف کولشوف (۱۹۷۰- ۱۸۹۹) دیگر سینماگر صاحب نام شوروی، نیز همانند ژیگا ورتوف دستورات فیلمسازی‌اش را مستقیماً از شخص لنین دریافت می‌کرد. کولشوف نیز در مصاحبه‌ای گفته است: «در هر حال پیش از آنکه بحثِ مربوط به فیلم‌های خبری را کنار بگذارم، باید یادآور

شوم که من اغلب بر طبقِ دستوراتِ مستقیم لنین کار می‌کردم؛ بنا به آموزش‌ها و دستورات او بود که به جبهه می‌رفتم.» کولشوف اضافه می‌کند که مهمترین چیزی که از لنین، آموزگار پرولتاریا، یاد گرفت این بود که: «واقعیت قلمروی طبقه‌ی کارگر است؛ محیط کار و فعالیت کارگران، مدل و نمونه‌ای، اگر نه موضوعی، برای الهام‌پذیری فیلمسازی ارایه می‌کند.» کولشوف تحت همین رهنمودها فیلم موفقِ **در جبهه‌ی سرخ** (۱۹۲۰) را ساخت که یک فیلم نیمه داستانی / نیمه‌مستند است.

جدای از «قطار جبهه»، ابتکارِ دیگر لنین و همکارانش، راه‌اندازی «قطار فرهنگ سیاسی» بود. این قطارها که مجهز به وسایل نمایش فیلم بودند به مناطق دورافتاده‌ی کشور می‌رفتند تا برای مردمی که در تمامی طول عمرشان فیلم و سینما ندیده بودند، فیلم‌های مربوط به دستاوردهای انقلاب کمونیستی را نمایش دهند.

اما اوضاعِ کشور در زمستانِ سال ۱۹۲۰ رو به نهایتِ وخامت گذاشت. جنگ داخلی و قحطی چنان عرصه را بر حاکمیت و مردمِ شوروی تنگ کرد که تقریباً تمام فعالیت‌های فرهنگی و هنری و از جمله فیلمسازی، متوقف شد. لنین پی برد که زمانِ تغییر فرا رسیده است. یکی از ویژگی‌های قابل تحسین لنین این بود که خیلی زود و بدون ملاحظه به شکست و اشتباه خود اعتراف می‌کرد و برای جبران اشتباه خود می‌کوشید. اعلام سیاست‌های جدید اقتصادی (معروف به «نپ») از سوی لنین یکی از این موارد بود. لنین این واقعیت را پذیرفت که انجامِ وعده‌های پیش از انقلاب و پیاده کردنِ اصولِ اقتصاد کمونیستی در شرایط آن روزِ جامعه‌ی شوروی عملی نیست و باید بازگشت بعضی از شرایط نظام سرمایه‌داری رقابت آزاد و تجارت آزاد را به عنوان راه چاره‌ی موقتی برای حلِ مشکلاتِ اقتصادی کشور پذیرفت. این سیاست‌های اقتصادی جدید خیلی زود تأثیراتِ مثبت خود را بر سینمای کشور نیز نمایان ساخت. با برگرداندنِ موقت صنعتِ فیلم به بخش خصوصی، بسیاری از وسایل و ابزارآلات فیلمبرداری که تا چندی پیش «مفقودالاثر» بودند از انبارها بیرون کشیده شد. همچنین دولت برای حل مشکل کمبودِ فیلم خام و وسایل فنی تولید

فیلم تمهیداتی به عمل آورد. به این ترتیب سیاست جدید اقتصادی لنین باعث شد که تعداد فیلم‌های داستانی از ۱۱ فیلم در سال ۱۹۲۱ به ۱۵۷ فیلم در سال ۱۹۲۴ افزایش یابد. اما این رشدِ کمی به موازات رشد کیفی صورت گرفت. بی‌شک نظراتِ لنین درباره‌ی هنرها و سینما، هنری که از نظر لنین بیشترین اهمیت را در شوروی داشت، در رشد کیفی سینمای پربار شوروی در نیمه‌ی دوم دهه‌ی بیستِ میلادی نقش بسیار مهمی داشت.

لوناچارسکی، که به اعتقاد بسیاری از کارشناسنان، معمار پشت پرده‌ی سینمای خلاق شوروی در نیمه‌ی پایانی دهه‌ی بیست میلادی بود، درباره‌ی علاقه‌ی لنین به سینما نوشته است: «... همه می‌دانیم که لنین چه علاقه‌ای به سینما داشت. مذاکرات طولانی‌ای که من درباره‌ی سینما با لنین داشتم از علاقه‌ی مخصوص او به این هنر ناشی می‌شد. لنین در اواسط فوریه، یا شاید هم در اواخر فوریه‌ی ۱۹۱۸ از من خواسته بود برای مذاکره به دیدارش بروم. او بعد از گفتگوی مفصلی درباره‌ی برخی مسایل روزمره‌ی کمیساریای خلقی آموزش و پرورش، موضوعِ سینما را مطرح کرد. در پاسخ به او راجع به موقعیت سینما در جمهوری‌های شوروی و دشواری‌هایی که در راه گسترش آن وجود داشت به تفصیل اطلاعات خودم را بیان کردم. من به ویژه از کمبود اعتبارات برای توسعه‌ی سینما، در یک مقیاس وسیع، و نیز از فقدان فیلمسازان وارد و آگاه یا صحیح‌تر بگویم فقدان دست‌اندرکاران قابل اطمینان و کمونیست برایش صحبت کردم. لنین در جوابِ اظهار داشت برای افزایش اعتبارات مالی سینما هر کاری از دستش بر آید انجام خواهد داد. او همچنین خاطرنشان ساخت که باید بین تولید فیلم‌های سرگرم کننده و علمی نسبتی برقرار ساخت. لنین به من گفت که تولید فیلم‌های جدید با مفاهیم کمونیستی که منعکس کننده‌ی واقعیت شوروی باشد بایستی با فیلم‌های کوتاه مستند و حزبیِ روز آغاز گردد. لنین بلافاصله متذکر شد که در حال حاضر هنوز امکان تولید این فیلم‌ها میسر نیست و ما باید کمی صبر کنیم تا شرایط لازم برای آغاز این مسیر حاصل شود. لنین اضافه کرد:

اگر شما فیلم‌های مستند و خبریِ جدی و آموزنده را تولید کنید بهتر است تا دست به کار تهیه‌ی فیلم‌های مبتذل و مهمل بزنید. لنین یادآور شد که البته سانسور لازم است، نباید اجازه داد فیلم‌های ضد انقلابی وغیر اخلاقی تولید و اکران شود. لنین در پایان گفت: به تدریج با اداره‌ی صحیح و بهبود وضع کشور، موقعیت شما تحکیم خواهد شد و از طرف دولت کمک مالی دریافت خواهید داشت و تولیدات سینمایی شما بیشتر خواهد شد، به خصوص سطح و ارزش سینمای سالم، برای مردم شهرها و از آن بیشتر برای روستاییان ارتقا خواهد یافت. لنین سپس با لبخند ادامه داد: «شما با حمایت از هنر، شهرت بزرگی به دست آورده‌اید، بسیار خوب! بدانید که از نظر من، مهم‌ترین هنرها هنر سینماست.»

لونا چارسکی، دوستِ روشنفکر لنین، در مقاله‌ای تحت عنوان «لنین و هنر»، رویکرد هنری لنین را تشریح کرده است. بخش‌های مهمی از این مقاله ارزش نقل دوباره را دارد: «لنین در جریان زندگی‌اش، فرصت کمتری داشته که به مسایل هنری بپردازد. از آنجایی که او نسبت به مقولات هنری ذوقی نداشت. لذا در این زمینه خود را وارد نمی‌کرد. با این حال، لنین ذوق و سلیقه‌ی شخصی خود را داشت. او نویسندگان بزرگ روس را دوست می‌داشت و در ادبیات سبک رئالیسم را می‌پسندید. در سال ۱۹۰۵ هنگام نخستین انقلاب، یک شب مجبور شد در آپارتمان یکی از رفقا به سر ببرد. لنین در آنجا برای اولین بار یک کتاب نقاشی را دید که به نقاشی‌های بزرگ دنیا اختصاص داشت. لنین بعد از ورق زدن این مجموعه گفت: تاریخ هنر چه زمینه‌های محسور کننده‌ای دارد، در اینجا کارهای زیادی وجود دارد که برای یک کمونیست مناسب است، من دیشب همه‌ی این نقاشی‌ها را به دقت بررسی کردم، افسوس که فرصت کافی نداشتم تا بقیه‌ی کتاب‌های نقاشی را ببینم و احتمالاً از این پس نیز فرصت نخواهم داشت تا مسایل هنری را مورد مطالعه قرار بدهم.»

لوناچارسکی در ادامه‌ی مقاله‌اش نوشته است: «لنین درباره‌ی هنر کمتر چیز نوشته وکمتر از آن سخن به میان آورده است. اگر در جایی در مورد هنر نظریه‌ی سیستماتیکی ابراز داشته، بیان او مانند سایر نظریاتش،



سرشار از حکمت و نفوذ بوده است... لنین فوتوریسم را تایید نمی‌کرد و حتی اندکی آنها (فوتورسیت‌ها) را به باد ریشخند می‌گرفت. با این وجود، لنین همواره تاکید می‌کرد که صلاحیت ندارد به طور جدی از هنر صحبت کند. لنین در اواخر زندگی ندرتاً فرصت یافته بود از لذت‌های هنری استفاده کند. چند بار به تئاتر هنری و تئاترهای دیگر رفت. نمایشات این تئاترها را بسیار می‌پسندید و بعد از تماشای آنها خود را سرحال و خشنود احساس می‌کرد.»

لنین با اینکه خیلی درگیر مقولات هنری نبود اما عقیده‌ی روشنی در این باره داشت. او در یکی از سخنرانی‌هایش گفت: «طبیعی‌ست وقتی که موضوع به آموزش هنری ارتباط پیدا می‌کند، وضع دیگری پیش می‌آید. پرسش اول این است که از همان مرحله‌ی نخست بدانیم که چنین آموزشی ضرورت دارد یا خیر. ساختن یک ماشین، افشاندن بذر و کاشت گندم چیزهای لازمی هستند. اندیشیدن به رفع نیازمندی‌های فوری انسان نیز از آن شمارند، و همین طور دفاع نظامی و غیره. اما آواز خواندن، رقصیدن، نقاشی کردن و فیلم ساختن هم ضروری‌ست؟ شاید، همه‌ی اینها را که برشمردیم موجودیت خود را مدیون توانگرانی هستند که نمی‌دانستند

چگونه وقت خود را بگذرانند و چطور پولشان را خرج کنند. اینها خارج از حدود نیازمندی‌ها هستند و در ردیف مسایل لوکس قرار دارند و همین مسایلِ لوکس، لازم نیستند و حتی زایدند. پاسخ به پرسش مذکور دشوار نیست. می‌توان گفت که هنر فقط در خدمت و مورد استفاده‌ی توانگران بوده است. خلق‌های ازمنه‌های پیش شکوفایی هنری داشته‌اند؛ وحشی‌ترین آدم‌ها، هنر را می‌شناختند و برای زیباتر کردن زندگی خویش وقت زیادی را صرف می‌کردند. اگر انسان زندگی خویش را فقط صرف کار می‌کرد و در جستجوی کسب لذت برنمی‌آمد، زندگی ارزشی نداشت. من زندگی می‌کنم برای اینکه آفتاب می‌درخشد، زیرا مردم مهربان و زیبایی وجود دارند، زیرا آهنگ‌های زیبا و رنگ و بوی خوش پیدا می‌شوند. اگر اینها را که برشمردیم وجود نمی‌داشت، زندگی ارزشی نداشت. انسان به این خاطر زندگی نمی‌کند که نیاز به زندگی کردن دارد. باید قدرتِ قاهر را از بین برد، حقوق خلق را تحکیم بخشید تا اقتصاد خود را سامان دهد. و سپس با کار و زحمت و تلاش فراوان تجارت را به راه انداخت و ماشین‌ها را ساخت تا مردم گرسنه تغذیه شوند و لباس و کفش بپوشند، برای چه؟ برای اینکه سعادتمند شوند، پس وقتی مسئله‌ی سعادت انسان به میان می‌آید، هنرمند در جلوی صحنه ظاهر می‌شود زیرا او بزرگ‌ترین سازماندهنده‌ی خوشبختی انسان است. در مراحل عالی زندگی، ما در اوج وکمالِ آن زندگی خواهیم کرد، ما با یک روحیه‌ی سازندگی کار خواهیم کرد. انسان صاحب اختیار خودش خواهد بود. او خراج بزرگی به طبیعت پرداخته و فرمانِ طبیعت را پذیرفته تا معاش خود را تامین کند. آن موقع انسان می‌تواند موجودیتِ خویش را بسازد، این عطشِ زندگی است که چنین فکری را به او القا می‌کند. و به همین دلیل است که هنر در زندگی لزوم پیدا می‌کند.»

فردریش انگلس (یکی از نظریه‌پردازان اصلی مارکسیسم) در نامه‌ای به مینا کاوتسکیِ داستان‌نویس، تمایلِ وی را به آرمانی کردن قهرمانان نادرست می‌شمارد و می‌نویسد: «هرگز شایسته نیست که نویسنده‌ای قهرمان خود را به عرش اعلا برساند.» دیدگاه زیبایی شناسانه‌ی لنین

نیز مشابه دیدگاه انگلس بود. لنین در مقالاتی که راجع به لئون تولستوی نوشت تأکید کرده است که: «هنر پرولتاریا باید در مسیر واقع‌گرایی و انعکاسِ حقیقی زندگی حرکت کند و از هرگونه آرمانی کردنِ واقعیت اکیداً بپرهیزد.» کُنراد شریدان، هنرمند انگلیسی، که مصاحبه‌هایی درباره‌ی موضوعات هنری با لنین انجام داده بود، در خاطرات خود نقل کرده است: «لنین معتقد بود که این عیبِ هنر بورژوائی است که همیشه زیبا می‌سازد. لنین حتی در داستانِ مادر گورکی که ارج زیادی به آن می‌نهاد یک عیب اساسی تشخیص داده بود و آن این بود که گورکی در این داستان روشنفکرانِ انقلابی را تا حد زیادی آرمانی کرده است.» لنین در تدوین برنامه‌ی هنری پرولتاریا، از همان مقدماتی آغاز کرد که مارکس و انگلس آغاز کرده بودند و بعداً به همان نتایجی رسید که آنها رسیده بودند. او بر همین اساس معتقد بود که هنر سوسیالیستی باید در جهتِ رئالیسم گام بردارد. لنین احساس می‌کرد که این رویکرد با دریافتِ کلی وی از حقیقتِ حیات معنوی طبقه‌ی کارگر و فعالیت‌های حزب و حکومت شوروی ارتباط نزدیک‌تری دارد. لنین بعد از پیروزی انقلاب کمونیستی اکتبر هرگز از بیان این نکته در سخنرانی‌ها و مقالاتش خسته نمی‌شد که: «حقیقت‌گویی در کارِ ترویج و تبلیغِ حزب ضروری است وهر شکلی از آرمانی کردن وضع موجود، پیرایه بستن به حقیقت، خیال‌پردازی، تفکرِ آرزومندانه یا حتی بیان بزدلانه و شرمگینانه‌ی نیمه حقیقت به منافع انقلاب و ساختمانِ سوسیالیسم آسیب می‌رساند.» لنین با اطلاع از اینکه دشمنانِ انقلاب ممکن است از این شیوه‌ی «انتقاد از خود» در جهتِ منافعِ خویش بهره‌برداری کنند، گفت: «بگذار بهره‌برداری کنند! ما از حقیقتِ عریان و بی‌پرده بیشتر سود خواهیم برد زیرا مطمئن هستیم گرچه این حقیقت تلخ و نامطبوع است، ولی اگر به درستی شنیده شود هرکارگرِ آگاه از منافع طبقاتی خود و هر دهقانِ زحمتکشی، تنها نتیجه‌ی صحیحی را که می‌توان از آن گرفت از آن خواهد گرفت.»

حرف‌های لنین کاملا روشن است. رئالیسم سوسیالیستی‌ای که وی از آن طرفداری می‌کرد کاملا متفاوت از رئالیسمِ سوسیالیستیِ دوران استالین

است. چه بسا این رویکرد هنری نسبتاً باز و مداراجویانه‌ی لنین بود که مهمترین نقش را در شکل‌گیری سینمای کیفی شوروی در نیمه‌ی دوّم دهه‌ی بیست میلادی ایفا کرد. برای پی بردن به رویکرد لنین نسبت به سینما و دیگر هنرها کافی است به این خاطره که از سوی واسیلی کاچالوف، بازیگر مشهور روسی، نقل شده، توجه کنیم: «گورکی در دیداری که با لنین داشت به او گفت تئاتر جوان شوروی فقط به حماسه احتیاج دارد. لنین در پاسخ به وی گفت: و همین طور به غزل، چخوف و حقیقتِ زندگی.»

لنین در مقاله‌ی **تشکیل حزب و ادبیات حزبی** می‌نویسد: «ادبیات و هنرها بایستی نه‌تنها در مفهوم پلیسی کلمه آزاد باشند بلکه نیازمند است که از رقیتِ سرمایه و اپورتونیسم و مهمتر از همه‌ی اینها از فردگرایی آنارشیستی بورژوازی نیز دور بمانند.»

لنین معتقد بود «تجربه‌ی علمی احزابِ راستین از نظر مناسباتِ روشنفکران و هنرمندان با آنها، نشان می‌دهد که بازتابِ مبارزه‌ی حزب باعثِ اعتلا و غنای محتوای هنر می‌شود و بدین‌سان تجربیات، عقاید و نیروی نوینی پدید می‌آید که حربه‌ای در دستِ هنرمند در کاوشِ حقیقت می‌باشد؛ و این یکی از اصولی است که حزب ما حامی آن است... مراعات آزادی در ابتکار فردی و گرایش‌های فردی در محتوا و فرم آثار هنری یک امر ضروری است. در برنامه‌ی احزاب کمونیست باید استقلال و آموزش هنرمندان حتماً مورد توجه قرار بگیرد. هدف این برنامه‌ها باید این باشد که هنرمند همواره نزدیک‌ترین ارتباطات را با مردم داشته باشد چرا که هنرمندان راستین مضمون هنر و الهامات هنری‌شان را از زندگی مردم می‌گیرند.»

لنین همواره رهنمود می‌داد که توسعه‌ی سینمای شوروی باید در پیوند با توده‌ی بینندگان و بنابر ضرورتِ نزدیک ساختنِ هنر به مردم و مردم به هنر، صورت گیرد. لنین در این باره گفته است: «مهم این نیست که هنر با چند صد یا چند هزار تن از یک جامعه‌ی متشکل از میلیون‌ها انسان، سروکار داشته باشد؛ مهم این است که در نظر بگیریم هنر متعلق



به مردم است. ریشه‌های آن بایستی در ژرفای جمعیتِ زحمتکشان باشد. این ضروری است که هنر برای این مردم مفهوم و ملموس باشد و آنها را دوست داشته باشد. وظیفه‌ی هنر است که احساسات و افکار و خواست‌های توده‌ها را یکپارچه کند و قادر باشد آنها را برانگیزاند... مسأله‌ی نزدیکی و قرابت هنر با مردم با ایجاد نمایش‌های عظیم و پر زرق و برق و سرگرم ساختن آنها، حل نمی‌شود و اینها رابطه‌ای با هنر حقیقی ندارد. کارگران و دهقانان ما شایستگی آن هنری را دارند که هدفِ آن والاتر از سرگرمی باشد... برای ما مسأله‌ی آموزش و افزایشِ آگاهی توده‌ها و ایجاد زمینه‌ای برای رشدِ فرهنگ راستین و توسعه‌ی هنر والای کمونیستی، در درجه‌ی اول اهمیت قرار دارد.»

لنین به امکانِ خلقِ انسانِ طرازِ نوین باور داشت و به این نتیجه رسیده بود که از وسیله‌ی سینما می‌توان برای ساختن این انسان طراز نوین بهره گرفت: «کاوش‌های خلاق مورد تأیید ماست. ما از شکوفایی کامل و همه‌جانبه‌ی شخصیت فردی، استعداد و خلاقیت فردی و تنوع و غنای اشکال و سبک‌های هنری حمایت می‌کنیم. این اصول که هدف و آرمان والای هنرمند است، عبارت است از خدمت به مردم و تبدیل آنها به خادمانِ

مؤمن و فعال در راه ایجاد تغییر در جامعه بر مبنای اصول سوسیالیسم... ما از تلاش سینماگرانی که فعالیت و هنر خود را وقفِ دفاع از حقوق انسان‌ها، آرمان‌های متعالی، صلح و ترقی اجتماعی کرده‌اند با جان و دل حمایت می‌کنیم... انقلاب چیزی جز حرکت توده‌ها نیست. سینمای پرولتری اگر خواسته‌ها، منافع و امیدهای این طبقه را منعکس نکند، نمی‌تواند وجود داشته باشد.»

لنین نیز همچون همسر سینما دوستش، نادژدا کروپسکایا، معتقد بود که: «کارگر، تصویری فکر می‌کند. قانع‌کننده‌ترین چیز برای توده‌های کارگر، تصاویر هنری است. دهقانان عموماً مانند کارگران در شکل توده‌ای خود، بیشتر به تصویر فکر می‌کنند تا فرمول‌های نظری، بیان تصویری حتی اگر مستلزم دانش بیشتری باشد، برای دهقانان همیشه نقش مهمی داشته است.»

لف کولشوف، ژیگا ورتوف، سرگئی آیزنشتاین (۱۹۴۸ - ۱۸۹۸)، فسوولود پودوفکین (۱۹۵۳ - ۱۸۹۳) و الکساندر داوژنکو (۱۹۵۶ - ۱۸۹۴) پنج غولِ سینمای خلاقِ شوروی در دهه‌ی بیست به شمار می‌روند. سینمای شوروی که اعتبار جهانی بسیاری برای حکومت کمونیستی این کشور به همراه آورد مرهونِ زحمات و تلاش‌های سینماگران جوان و خلاقی بود که خود را وامدارِ اندیشه‌های لنین می‌دانستند.

کولشوف قواعد و ضوابط زیبایی شناسانه‌ی فیلم‌هایش را برگرفته از پاره‌ای اصول و جنبه‌های فکری مارکس و لنین عنوان می‌کرد. او در حرکاتِ بدن و جنبش کارگران، نوعی زیبایی‌شناسی ویژه کشف کرده بود که آن را ملهم از اندیشه‌های لنین و مارکس درباره‌ی «کار به مثابه‌ی وضع ابدی و تحمیلی طبیعی بر موجودیتِ انسان» می‌دانست.

سرگئی آیزنشتاین هم به عنوان یک نظریه‌پرداز سینما بارها گفته بود که روش «مونتاژ روشنفکرانه»اش یک برداشت سینمایی بی‌سابقه از اندیشه‌های مارکس و لنین است. آیزنشتاین یکی از پیروان سبک هنری کونستراکتیویسم بود. کونستراکتیویست‌ها شعار مارکس و لنین را که «هنر کاری مانند هر کار دیگری است» به طور جدی دنبال می‌کردند.

آیزنشتاین در مباحث بی‌پایانش با ژیگا ورتوف و لف کولشوف، بارها از لنین نقل قول می‌کرد و به ویژه روی این گفته‌ی لنین تأکید می‌کرد که: «فرآیندهای اساسی طبیعت، یعنی همان فرآیند دیالکتیک، از خصوصیات بالا تا خصوصیات پایین، همواره نمود پیدا می‌کند.» آیزنشتاین از این جمله‌ی لنین نتیجه می‌گرفت که: «هر قطعه‌ی مونتاژی نه جزیی جداگانه که بازنمایی ویژه‌ای از مضمونِ کلی است که به طور یکسان در تمام نماهای فیلم نفوذ کرده‌است و...» آیزنشتاینِ جوان به قدری شیفته‌ی اندیشه‌های لنین بود که در ابتدای هر یک از فیلم‌های صامتی که می‌ساخت فرازی از سخنان لنین را جا می‌داد.

ژیگا ورتوف نیز سعی می‌کرد خواسته‌ها و منویات لنین را درباره‌ی نقش و کاربرد سینما در جامعه‌ی سوسیالیستی عملی کند. ورتوف تحت تأثیر همین اندیشه‌ها بودکه علیه سینمای داستانی و تخیلی بیانه‌ی معروف زیر را صادر کرد: «سینمای داستانی افیونی برای مردم به شمار می‌رود. نمایشِ فیلم‌های تخیلی و داستانی سلاح زنگ‌زده‌ای است در دست نظام‌های سرمایه‌داری. مرگ بر سناریوی داستانی بورژوایی! زنده باد زندگی آنطور که هست!» به این ترتیب ورتوف معتقد بود که سینمای مستند تنها دریچه‌ای است که از آن می‌شود پرده‌ی واقعیت را کناری زد و به حقیقت رسید؛ حقیقتی که لنین و دیگر حاکمانِ کمونیست شوروی تبلیغش می‌کردند.

فسیوولد پودوفکین نیز خود را از زمره‌ی سینماگران لنینیست تلقی می‌کرد. پودوفکین در کتاب خود، **فن سینما و بازیگری در سینما**، نوشته است: «لنین با آن تیزهوشی خیره‌کننده‌اش در درکِ ماهیتِ چیزها که همیشه از خود نشان می‌داد، بی‌درنگ سینما را بیش از هر چیز ابزاری نیرومند می‌دانست که از بیشترین ظرفیتِ دربرگیری و شناخت واقعیت و انتقالِ آن به توده‌های میلیونی برخوردار است؛ و این تازه فقط بر اساس یک گزارش سردستی و کاملا فنی بود. اشاره‌ام به همان برنامه‌ی معروف برای سینماست که در آن لنین بر اهمیت و قابلیت شگفت‌انگیز سینما برای نشان دادن جهان و آشنا کردن توده‌های گسترده‌ی دهقانان و

کارگران با اوضاع کشورهای دیگر و غیره تأکید کرد.»
و به این ترتیب بود که سینمای ارزنده‌ی شوروی در دهه‌ی بیست توانست فصلِ درخشانی از تاریخِ سینمای جهان را رقم بزند. فهرست فیلم‌های ارزنده‌ای که سینمای شوروی در دهه‌ی بیستِ قرنِ بیستم ارایه کرد کوتاه اما به شدت حائزِ اعتناست: **سینما حقیقت** (ورتوف، ۱۹۲۲)، **ماجراهای عجیب آقای وست در سرزمین بلشویک‌ها** (کولشوف، ۱۹۲۴)، **اعتصاب** (آیزنشتاین، ۱۹۲۵)، **تب شطرنج** (پودوفکین، ۱۹۲۵)، **رزمناو پوتمکین** (آیزنشتاین، ۱۹۲۵)، **خلیج مرگ** (ابرام روم، ۱۹۲۶)، **یک ششم جهان** (ورتوف، ۱۹۲۶)، **شنل** (کوزنیتسف، ۱۹۲۶)، **مادر** (پودوفکین، ۱۹۲۶)، **سیب‌های راینت کاکا** (یوهانسون، ۱۹۲۶)، **پایان سن‌پترزبورگ** (پودوفکین، ۱۹۲۷)، **چهل و یکمین** (پروتازانوف، ۱۹۲۷)، **تختخواب و کاناپه** (روم، ۱۹۲۷)، **سقوط خاندان رومانف** (استر شوب، ۱۹۲۷)، **اکتبر** (آیزنشتاین، ۱۹۲۸)، **زونی گورا** (داوژنکو، ۱۹۲۸)، **خانه‌ای در میدان تروبنایا** (بوریس بارنت، ۱۹۲۸)، **نواده‌ی چنگیزخان** (پودوفکین، ۱۹۲۸)، **بابل جدید** (کوزنیتسف، ۱۹۲۸)، **کهنه و نو** (آیزنشتاین، ۱۹۲۹)، **آرسنال** (داوژنکو، ۱۹۲۹)، **گوشه‌ای از یک امپراتوری** (فردریک ارملر، ۱۹۲۹)، **مردی با دوربین فیلمبرداری** (ژیگا ورتوف، ۱۹۲۹)، **مرده‌ی متحرک** (فئودور اُتسپ، ۱۹۲۹) و... اگر بخواهیم ویژگی‌های اصلی این «سینمای لنینیستی» را خلاصه‌بندی کنیم، به چنین فهرستی می‌رسیم: «۱- توجه به شخصیت جمع و مبارزاتِ گروهی؛ ۲- تأکید بر حماسه‌ی قهرمانی توده‌ها؛ ۳- زاویه‌بندی و ترکیب‌های تصویری حماسی و فیلمبرداری ناتورالیستی؛ ۴- مونتاژ پر تحرک بر مبنای اندیشه‌های تفسیری دیالکتیکی؛ ۵- واقعیت‌گرایی به عنوان یک نیازِ تاریخی و پویایی آن بر اساس ماتریالیسم تاریخی؛ ۶- به تصویر کشیدنِ سیمای طبقه‌ی کارگر؛ ۷- مصور کردنِ واقعیتِ عینی و ارایه‌ی جزئیات مربوط به هر پدیده‌ی تاریخی که توده‌ها به عنوان یک آنتی تز با آن در ستیزند؛ ۸- تشویق به جمع‌گرایی و نمایشِ تضاد بین انسان تکرو و انسان سوسیالیست...»
بخش عمده‌ای از پویایی و خلاقیت سینمای دهه‌ی بیست شوروی به

سبب آزادی نسبی‌ای بود که هنرمندان و سینماگران شوروی در دهه‌ی مذکور از آن بهره‌مند بودند. این فضای نسبتاً آزاد در پی قدرت گرفتن هرچه بیشتر استالین در اواخر دهه‌ی سی میلادی، برای همیشه از بین رفت. از مقایسه‌ی میان فیلم‌های ساخته شده در دوره‌ی لنین (دهه‌ی بیست) با فیلم‌های دوره‌ی استالین (دهه‌های بعد از دهه‌ی بیست) پی به پاره‌ای تفاوت‌های اساسی می‌بریم. از فیلم‌های دسته‌ی اول (فیلم‌های دوره‌ی لنین) رایحه‌ی خوشِ انرژی، حیات، امید و هیجان به مشام می‌رسد اما از فیلم‌های دسته‌ی دوم (فیلم‌های دوره‌ی استالین) بویِ گندِ دیوانسالاری، کیش شخصیت و تحکیمِ هرچه بیشتر پایه‌های یک قدرت زورگو و ستمکار.

آناتولی لوناچارسکی، وزیر (کمیسر) آموزش و پرورشِ کابینه‌ی لنین، نیز از جمله کسانی‌ست که از «فیلم تماشا کردنِ لنین در ماه‌های پایانی عمرش» خبر داده است. لوناچارسکی در این‌باره نوشته است: «برای سرگرمی ولادیمیر ایلیچ در اتاقش یک سینما ترتیب داده بودند. او با رضایت اما بدون لذت، همراه همسر و دو خواهرش بعد از صرف شام فیلم‌ها را تماشا می‌کرد. لبخند سُخره‌آوری بر لب می‌آورد و با دستش ژستی طفره‌آمیز به کار می‌برد که معنایش این بود «اینکه کار مهمی نبود» طبق عقیده‌ی نادژدا برنامه‌های سینمایی خانه‌ی لنین در شهرک گورکی زیاد نبود. کمتر اتفاق می‌افتاد که یک سلسله فیلم‌های آکتوالیته (فیلم‌های شبه مستند) یا یک فیلم کم و بیش انقلابی مورد تایید لنین قرار گیرد، ولی چون فکر می‌کرد که نزدیکانش به این فیلم‌ها علاقه نشان می‌دهند، تا آخر آنها را تماشا می‌کرد...»

به احتمالِ زیاد اولین تصویر سینمایی از لنین مربوط به فیلم کوتاه مستندی است که از وی به هنگامِ حضورش در استکهلمِ سوئد گرفته شده است. زمان، اواسط آوریل ۱۹۱۷ است و لنین در میانه‌ی سفرِ بازگشت به روسیه است. در این فیلمِ کوتاه لنین و کارل لیندهاگن (یکی از سوسیال دموکرات‌های سوئد و عضو پارلمان این کشور) را می‌بینیم که پیشاپیش گروهی در حرکتند. لنین چتر بسته‌ی خود را در دست دارد

و با گام‌های بلند می‌کوشد که از لیندهاگنِ قد بلند عقب نیفتد. نادژدا، همسر لنین هم به دنبال آنان است که به قول رابرت پاین، «تا حدی همچون جوال سیب‌زمینی می‌ماند که کلاه شیکی که آن روزها مُد بود بر سر او گذاشته باشند؛ در مجموع وضع آنها چنان است که گویی فرصت کمی برایشان باقی مانده است.» لنین و حدود بیست سی نفر از همفکران تبعیدی‌اش یکی دو روز بعد با قطار از استکهلم وارد ایستگاه قطارِ فنلاند (که در آن زمان جزو خاک روسیه بود) شدند و در همین ایستگاه فنلاند بود که لنین پیروزمندانه «تزهای آوریل» خود را اعلام کرد. این تزها در واقع به مثابه‌ی نقشه‌ی راه برای پیروزی انقلاب کمونیستی بودند.

ژیگا ورتوف در مارس ۱۹۱۹ فیلم‌های مستندی از لنین تهیه کرد که این فیلم‌ها تا دورانِ اخیر در «موزه‌ی لنین» نگهداری می‌شدند. در یکی از این فیلم‌ها لنین را در حالِ قدم زدن در حیاطِ کرملین، در گشایشِ بنای تاریخی به یادبود مارکس و انگلس، و در مراسمِ سوگواری برای اسویردلوف (یکی از بلشویک‌های بلندمرتبه و دوست نزدیک لنین) می‌بینیم.

ژیگا ورتوف و فیلمبردارش، کویکیچ، در ۲۵ ماه می ۱۹۱۹ اجازه یافتند از لنین به هنگام برگزاری جشن عمومی و مراسم سان و رژه‌ی ارتش سرخ فیلمبرداری کنند.

ورتوف در آوریل ۱۹۲۲، در سالروز تولد لنین، شماره‌ی ویژه‌ای از مجموعه فیلم‌های «سینما حقیقت» را با نام **سینما تقویم** تدوین کرد که تمامی دستمایه‌ها و فیلم‌های خبری مربوط به لنین در آن به کار رفته بود.

لف کولشوف هم مثل همکارش ژیگا ورتوف فرصتی یافت تا از لنین فیلم بگیرد. کولشوف می‌گوید: «از آنجا که فرصتی پیش آمد که از لنین فیلمبرداری کنم (اول می‌سال ۱۹۲۰)، آن را می‌توانم یک روزِ تاریخی به شمار آورم. همچنان که به مونتاژ می‌اندیشیدم برای جبران عدمِ تحرکِ دوربین‌ها، پیوسته در پیرامون لنین می‌گشتم و به فیلمبردار تذکر می‌دادم که از کجا و چگونه فیلمبرداری کند. به این ترتیب بود که خود را ایستاده

در کنار لنین یافتم و از او بهترین نماهای ممکن را گرفتم که هنوز هم وجود دارد. من مشغولِ دادن دستوراتِ لازم به فیلمبردار بودم و به منظورِ نشان دادن زاویه‌ی دید و وضعیت دوربین هر از گاهی دستم را روی شانه‌های لنین می‌گذاشتم. خوشحالم که تمام این فیلم‌ها هنوز وجود دارد و در موزه‌ی لنین نگهداری می‌شود.»

دولت شوروی در روز درگذشت لنین (۲۱ ژانویه‌ی ۱۹۲۴) و در روزهای پس از آن گروهی از فیلمسازان و فیلمبرداران زبده را مأمور تهیه‌ی فیلم از این رویداد کرد. این فیلمبرداران و فیلمسازان از جمله شامل ادوارد تیسه (فیلمبردار اکثر فیلم‌های آیزنشتاین)، لویکیچ، زیبر، ارمولف، لامبرگ، ژیگا ورتوف و رازومنیچ می‌شدند. **فیلم سوگواری بر پیکر لنین**، ساخته‌ی ژیگا ورتوف در ۶ فوریه‌ی ۱۹۲۴ به نمایش درآمد. ورتوف بعدها از تصاویر این فیلم در دیگر فیلم‌های لنینی خود استفاده کرد.

فیلم **سینما حقیقت**: **لنین** که شاید شاخص‌ترین فیلم تجربی ورتوف باشد، بیش از آنکه یک فیلم خبری باشد، اثری مهیج و برانگیزاننده درباره‌ی شخصیت لنین است. برخی از نماهای فیلم از این قرار است: لنین و ارتش سرخ، لنین و توده‌ها، لنین و روستاها، لنین و کودکان، لنین و صنعت، بیماری لنین، مرگ لنین، خانواده‌ی لنین در کنارِ تابوت او، کارگران در کنارِ تابوت او و... فیلم با نشان دادن تصاویری که گویای زنده بودن اندیشه‌های لنین در میان توده‌هاست پایان می پذیرد.

نیکاندروف در فیلم **اکتبر** (یا **ده روزی که دنیا را لرزاند**)، ساخته‌ی سرگئی آیزنشتاین، در نقشِ لنین ظاهر شد. آیزنشتاین این فیلم را در سال ۱۹۲۷ به مناسبت دهمین سالگردِ انقلاب اکتبر و بر اساس کتاب معروف ده **روزی که دنیا را لرزاند** نوشته‌ی جان رید ساخت. لنین حضور کم‌رنگی در **اکتبر** دارد. وی را در این فیلم با لباس مبدل در پناهگاهی مه‌آلود می‌بینیم. سردمدارانِ شوروی (استالین و دارو دسته‌اش) آیزنشتاین را به خاطر «نداشتن دید درست نسبت به انقلاب اکتبر» و «داشتن رویکرد فرمالیستی» در این فیلم سرزنش کردند.

ژیگا ورتوف در سال ۱۹۳۱ ساختن فیلم **سه ترانه برای لنین** را آغاز کرد.

این فیلم که در سال ۱۹۳۴ به روی پرده رفت تجدید خاطره‌ای است با اندیشه‌ها و آموزش‌های لنین و تأثیر او بر زندگی توده‌ها و به ویژه تأثیر وی بر زندگی زنانِ مسلمانِ جمهوری‌های آسیای مرکزی شوروی. ساختارِ فیلم مبتنی بر سه ترانه‌ی محلی ازبکی درباره‌ی لنین است. ترانه‌ی نخست درباره‌ی محو ستم و بیدادگری، ترانه‌ی دوم درباره‌ی مرگ لنین و ترانه‌ی سوم درباره‌ی زندگی آتی توده‌ها بر اساس آموزه‌های لنین است. ورتوف در ساخت این فیلم، از تصاویر مستند درباره‌ی لنین، استفاده‌ی ماهرانه‌ای کرده است. فیلم با این ترانه که از زبان زنانِ مسلمان ازبکی می‌شنویم، شروع می‌شود: «در زندانِ تیره و تار، چهره‌ام پنهان بود.» در قسمت دوم زنان همگی با هم می‌خوانند: «ما او (لنین) را دوست داشتیم») و... بسیاری از منتقدان بر این باورند که سه ترانه برای لنین بهترین فیلمی است که تاکنون درباره‌ی لنین ساخته شده. در ساخته شدن این فیلم نباید نقش الیزاوتا سویلووا، همکار ورتوف، را نادیده گرفت زیرا وی با کوششی قابل تحسین موفق شده بود تقریباً همه‌ی فیلم‌ها و تصاویر مستند از لنین را برای ساختنِ فیلم مذکور فراهم کند.
فیلم لنین در ماه اکتبر به فرمانِ شخصِ استالین و به مناسبت بیستمین سالگرد پیروزی انقلاب اکتبر، ساخته شد. بوریس شچوکین در این فیلم



نقشِ لنین را بازی کرد. کارگردان فیلم نیز میخائل رُم بود. فیلم به رغم کارگردانی عالی و صحنه‌پردازی‌های چشمگیر، مرتکب یک خطای فاحش تاریخی شده‌است و آن «خائن» اعلام کردن تروتسکی از سوی لنین (آن هم در سالِ ۱۹۱۷!) است. کاملا پیداست که این «خطا» نتیجه‌ی جوّ تروتسکی ستیزی آن دوران است که استالین برای تحکیم پایه‌های قدرت خود، راه انداخته بود. با این حال، **لنین در ماه اکتبر** را نمی‌توان یک فیلم تبلیغاتی صرف عنوان کرد.

سرگئی یوتکیوویچ در سال ۱۹۳۸ فیلم **مردی با تفنگ** را ساخت که در آن ماکسیم اشتراوخ نقش لنین را بازی کرد. این فیلم سرگذشتِ سرباز ساده‌دلی است که پس از گفتگو با لنین به انقلاب می‌پیوندد.

ماکسیم اشتراوخ که به خاطر بازی در نقشِ لنین محبوبیت زیادی در شوروی پیدا کرده بود در سال ۱۹۳۹ در فیلم **طرف ویبُرگ** ساخته‌ی گریگوری کوزنیتسف باز هم نقش لنین را ایفا کرد. این فیلم قسمت سوم از تریلوژیِ **جوانی ماکسیم /بازگشت ماکسیم /طرف ویبُرگ** است. قصه‌ی فیلم درباره‌ی ماکسیم، کمیسرِ امور اداری در بانک دولتی است که بعد از انقلاب ۱۹۱۷ به دیدار لنین (اشتراوخ) و استالین (گلووانی) می‌رود. ژرژ سادول، منتقد نامدار فرانسوی، سه‌گانه‌ی **جوانی ماکسیم** را یکی از بهترین فیلم‌های سینمای شوروی در دهه‌ی سی ارزیابی کرده است.

میخائیل رُم در سال ۱۹۳۹ فیلم **لنین در سال ۱۹۱۸** را ساخت که حکایت‌گرِ زندگی لنین (با بازی بوریس شچوکین) در سال ۱۹۱۸ و مبارزه‌ی او با ضد انقلابِ داخلی و تلاش وی برای تثبیت حکومت شوروی است و این همه در حالی است که استالین (گولشتاب) و ماکسیم گورکی (چرکاسف) نیز وی را در این تلاش یاری می‌دهند.

لنین در فیلم **یاکف اسویردلوف** (محصول ۱۹۴۰)، ساخته‌ی سرگئی یوتکیوویچ نقش حاشیه‌ای دارد.

حضورِ لنین در فیلم **سوگند** (۱۹۴۶) ساخته‌ی چیائورلی نیز حاشیه‌ای است. منظور از «سوگند»، سوگندی است که در فیلم، استالین بر مقبره‌ی لنین ادا می‌کند. فیلم سراپا اختصاص دارد به زندگی و تأثیر غلوشده‌ی

استالین بر دو فصل از تاریخِ شوروی. در یک صحنه‌ی فیلم، استالین را به تنهایی در پارکی پوشیده از برف در حال قدم زدن می‌بینیم که ناگهان صدای لنین از عالم ارواح به گوش می‌رسد که دارد با جانشین خود (استالین) سخن می‌گوید!

میخائیل رُم که در ساختِ فیلم‌هایی درباره‌ی لنین به نوعی تخصص دست یافته بود در سال ۱۹۴۸ فیلم **لنین** را ساخت؛ هر چند که بهتر بود نام این فیلم را **استالین** می‌گذاشتند چون نقطه‌ی ثقل فیلم بیشتر استالین است تا لنین!

سرگئی یوتکیوویچ در سال ۱۹۵۸ فیلم **داستان‌هایی درباره‌ی لنین** را ساخت که در آن ماکسیم اشتراوخ نقش لنین را بازی می‌کرد.

لنین در فیلم **کتابچه‌ی آبی** (محصول ۱۹۶۳) یک نقش حاشیه‌ای دارد اما در همین سال ۱۹۶۳، فیلم مستندی در شوروی به روی پرده آمد تحت عنوان **آخرین صفحات زندگی لنین** که کارگردانش فئودور تیاپکین بود.

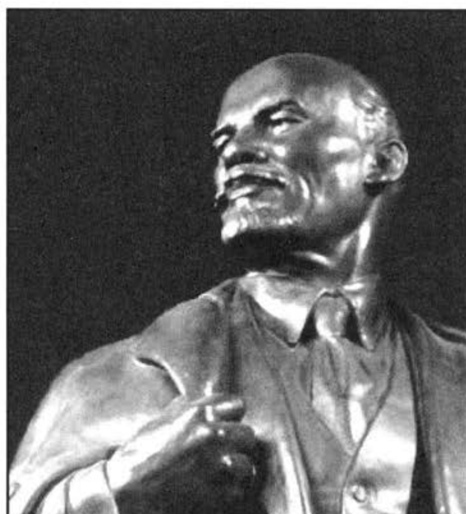
در سال ۱۹۶۴ نیز یک مستند دیگر درباره‌ی لنین ساخته و عرضه شد تحت عنوان **سه بهار برای لنین**، که آن را لئونید کریستی ساخته بود.

سرگئی یوتکیوویچ بار دیگر لنین را در فیلمی تحت عنوان **لنین در لهستان** (محصول ۱۹۶۵) به تصویر کشید. ماکسیم اشتراوخ در این فیلم نقش لنین را بازی کرده بود.

لنین (رودیون ناخاپتوف) در فیلمِ **قلب یک مادر** (ساخته‌ی مارک دانسکوی) حضور پر رنگی دارد. دانسکوی در پی موفقیت این فیلم، سال بعد فیلم **از خودگذشتگی مادر** را ساخت که باز هم رودیون ناخاپتوف نقش لنین را در آن بازی کرده بود.

لنین در سوئیس، به کارگردانی آلکساندروف، در سال ۱۹۶۷ ساخته شد.

ششم ژوئیه دیگر فیلم لنینی سینمای شوروی بود که در سال ۱۹۶۷ به کارگردانی یولی کراسیک به روی پرده آمد. یوری کایوروف در این فیلم نقش لنین را بازی کرد. همین فیلمساز در سال ۱۹۷۰ فیلم **لنین در سال ۱۹۰۳** را کارگردانی کرد که یوری کایوروف نقش لنین را در آن ایفا کرد.



میدان سرخ (محصول ۱۹۷۰) به کارگردانی اوردینسکی، نیز دیگر فیلمِ لنینی شوروی در آغاز دهه‌ی هفتاد میلادی است...

احتمالاً مهمترین و جدی‌ترین حضورِ لنین در سینمای مغرب زمین مربوط به فیلم **پراودا**، ساخته‌ی ژان لوک‌گدار فیلمساز فرانسوی است که در آن ولادیمیر ایلیچ لنین راوی حوادثی است که در پراگ دهه‌ی شصت می‌گذرد. خطاب ولادیمیر در این فیلم زنی است به اسم رُزا: که البته به زودی درمی‌یابیم این زن رُزا لوگزامبورگ انقلابی معروف آلمانی است که در سال ۱۹۱۹ کشته شد.

و بالاخره اینکه به زودی باید منتظر فیلمی هالیوودی درباره‌ی لنین جوان باشیم؛ فیلمی که بر اساس خبرهای سینمایی در سال ۲۰۰۸، لئوناردو دی‌کاپریو در آن نقش لنینِ جوان را بازی خواهد کرد.



در پایان دو تصویر از لنین باقی می‌ماند. تصویرِ نخست یک لنین انقلابی، خشن و بی‌رحم است که جز به غصبِ قدرت و تحکیمِ پایه‌های حکومتش به هیچ چیز دیگری نمی‌اندیشد. در این تصویر، استالین و حکومت ترور

و وحشت وی دنباله‌روی منطقی و طبیعی آموزه‌ها و اندیشه‌های لنین است؛ لنینی که قاطعانه فرمان می‌داد: «باید تمامی توطئه‌گران را بدون هیچ سئوالی تیرباران کنید... باید یک هیئت سه نفره‌ی دیکتاتوری ایجاد کنیم، باید دست به ترور گروهی بزنیم. باید صدها فاحشه‌ای را که سربازان ما را مست می‌کنند تیرباران کنیم، باید مقامات سابق را اعدام کنیم... باید با این حرامزاده‌ها جوری رفتار کنیم که مردم تا سال‌های سال یادشان بماند.» در این تصویرِ نخست لنین مردی است خشن که شعار اصلی‌اش این است: «انقلاب را با دستکش‌های سفید به وجود نمی‌آورند... در سیاست هیچ اخلاقی وجود ندارد، تنها مصلحت است که کاربرد دارد.» آنهایی که لنین رادر چنین کادری می‌بینند معتقدند که اگر او زنده می‌ماند دست به همان اعدام‌ها و خشونت‌هایی می‌زد که استالین بعدها مرتکب آن شد. لنین در ماه‌های پایانی عمرش به این نتیجه رسیده بود که: «انقلاب سیاسی و اجتماعی در روسیه پیش از انقلاب فرهنگی به وقوع پیوست و بسیاری از مشکلاتی که ما در بنای سوسیالیسم با آن مواجه شده‌ایم، ناشی از این امر است. تحولِ جامعه از بورژوازی به سوسیالیسم محتاج زمان و تغییرِ طرز تفکرِ افرادِ جامعه است و برای ایجاد چنین تغییر و تحولی باید در فکر یک انقلاب فرهنگی تمام عیار باشیم...» مخالفان لنین بر این باورند که وی تصمیم داشت یک انقلابِ فرهنگی، که در قاموسِ کمونیست‌ها به معنای پاکسازی و اعدام وسیعِ مخالفان و دگراندیشان است، در شوروی به راه بیندازد اما اجل فرصت چنین کاری را به وی نداد؛ هرچند که جانشین شایسته‌ی وی، استالین، این وظیفه را به نحو احسن انجام داد!

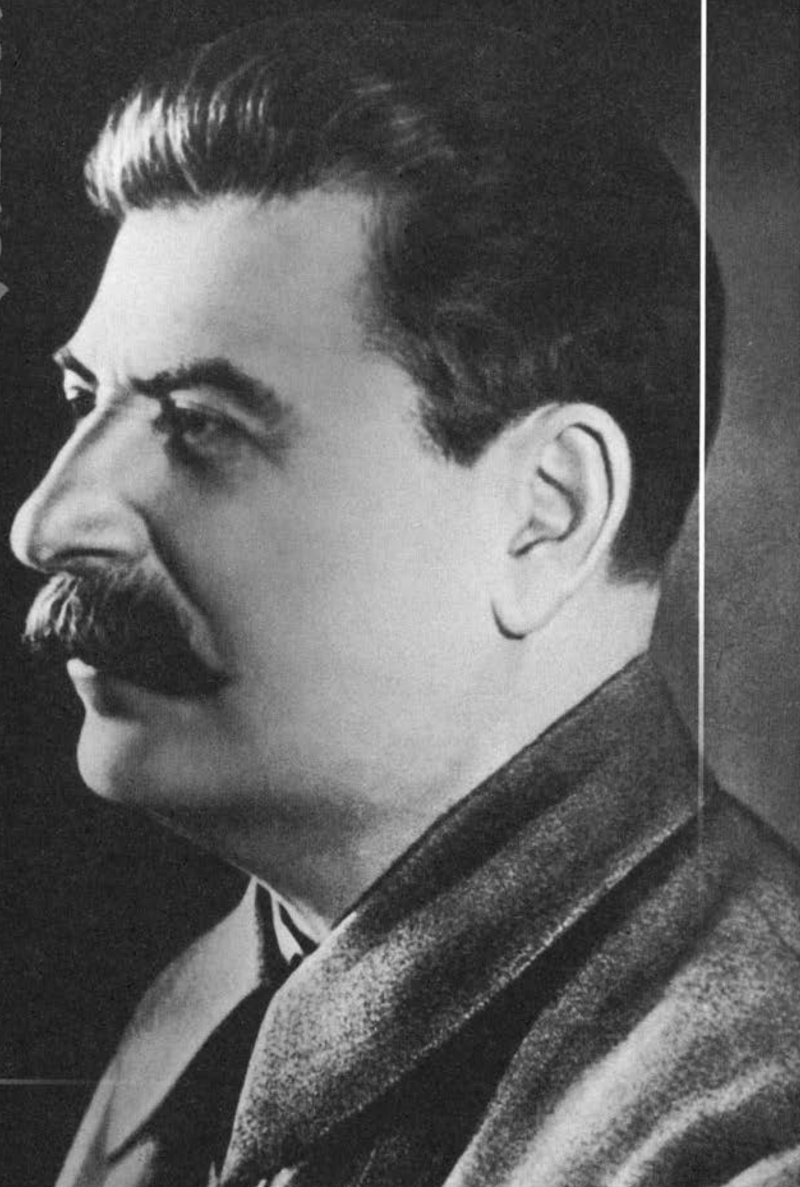
اما تصویر دوم از لنین تصویری کاملاً متفاوت از تصویر نخست است. در این تصویر، مردی را می‌بینیم که پیروزی و کسب قدرت کمترین تأثیر را در رفتار و کردار او باقی گذاشته. خانه‌ای که لنین پس از پیروزی انقلاب در آن زندگی می‌کرد، کمابیش در حد خانه‌ی یک کارگر با اسباب و اثاثیه‌ی اندکی بهتر بود. شام و نهار لنین و خانواده‌اش در دوره‌ی حکمرانی وی بر یک ششم جهان در حد خورد و خوراکِ اکثر کارمندان

شوروی در آن زمان بود: چای و نانِ سیاه و کره و پنیر. لنین برخلاف دیکتاتورهای دیگر، خشک‌مغز و تشنه‌یَ قدرت یا اسیر جنون بدبینی نبود. او چنان رفتار مهربانانه‌ای با دوستان و همکارانش داشت که باورکردنی نبود. فرمان‌های خشن او تنها برای حفظِ انقلاب و دستاوردهایش بود وگرنه خود لنین از ابزارِ خشونت بیزار بود. لنین در زندگی خصوصی‌اش مردی ساده و بی‌تکبر وبه شدت از تشریفات بیزار بود. در میان رهبران جهان کمتر کسی را می‌توان یافت که مانند او از قدرت مغرور و سرمست نشده و به تجملاتِ زندگی این چنین بی‌اعتنا باشد. ماکسیم گورکی، لنین را «قهرمان ساده و بدون تظاهر» لقب داده بود؛ قهرمانی که از خوشی‌ها و لذایذ جهان دست شسته و فقط به تحققِ ایده‌های انقلاب می‌اندیشید. طرفداران لنین معتقدند وی برخلافِ فرمانروایان خودکامه، قدرت را نه به این دلیل تسخیر کرده بود که پیکره‌ها و عکس‌هایش را بزرگ و بزرگ‌تر کند یا به هیمنه و جبروتِ خود بیفزاید، بلکه هدف اصلی‌اش آن بودکه مردم قدرت سیاسی را در دست‌های خود بگیرند. او صمیمانه برای تحقق این شعار جنگید: «قدرت برای شوراها، زمین برای دهقانان، نان برای گرسنگان و صلح برای ملت‌ها.»

معمای لنین همچنان به قُوتِ خویش باقی است چرا که هنوز نمی‌توان با قطعیتِ کامل وی را معادل با یکی از دو تصویر فوق تلقی کرد. یافتنِ تصویر واقعی لنین تنها هنگامی امکان‌پذیر خواهد شد که پژوهش‌ها و مطالعات گسترده‌تری درباره‌ی همه‌ی جوانب زندگی و اندیشه‌های وی صورت بگیرد.

جوزف استالین

JOSEPH STALIN





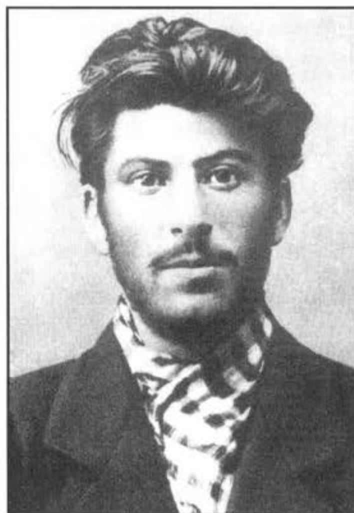
«استالین هنگامی که از نویسندگان و هنرمندانِ شوروی به عنوان مهندسان روحِ انسان یاد می‌کرد، داشت مجیزشان را می‌گفت. در واقع، آنان تکنیسین‌هایی بیش نبودند. بی‌تردید خالق حقیقیِ ارواحِ طرازِ نوین، پیکرتراشی که با چکش و سندانش مشغول ساختن ملتی طراز نوین بود، خود استالین بود. تنها هنرمند حقیقی، شخصِ دیکتاتور بود زیرا اثر او کلِ ملت بود؛ با میلیون‌ها انسانی که ماده‌ی خام وی بودند.»

جوزف ویساریونوویچ جوگاشویلی (معروف به استالین) در ۲۱ دسامبر ۱۸۷۹ در یکی از دهاتِ دورافتاده‌ی گرجستان به دنیا آمد. پدرش یک پینه‌دوزِ الکلی بود که از کتک زدنِ زن و فرزندش هیچ ابایی نداشت. مادرِ جوزف یک مومنه‌ی مسیحی بود که در خانه‌های مردم رخت می‌شست. مادر با استفاده از پول‌های اندکی که از راه رختشویی به دست آورده

بود، موفق شد جوزفِ ۹ ساله را برای تحصیل به «مدرسه‌ی کلیسا»ی محل بفرستد. مادر آرزو داشت روزی پسرش را در ردای کشیشی ببیند. جوزف پس از شش سال تحصیل در «مدرسه‌ی کلیسا» برای ادامه‌ی تحصیل به «مدرسه‌ی الهیات تفلیس» رفت. او تا ۱۹ سالگی در این مدرسه به فراگیری الهیات مسیحی مشغول بود؛ هر چند که قلبا هیچ اعتقاد دینی و مذهبی‌ای نداشت. جوزف در خفا عضو یک انجمن مخفی سوسیالیستی شده بود. مدیران «مدرسه‌ی الهیات» موقعی که از موضوع باخبر شدند، جوزفِ ملحد را از مدرسه اخراج کردند. اخراج از مدرسه باعث شد تا جوزف با جدیت بیشتری همه‌ی وقت و انرژی خود را صرفِ فعالیت‌های انقلابی بر علیه حکومت تزاری روسیه کند. جوزف ۲۲ سال بیشتر نداشت که عضو حزب «سوسیال دموکرات» (حزب لنین) شد. او در همین زمان به اتهامِ هدایتِ اعتصاب کارگران صنعت نفتِ قفقاز دستگیر و روانه‌ی زندان شد. جوزف پس از آزادی از زندان به سیبری تبعید شد. زندگی جوزف طی دوازده سال آینده نیز توأم با انواع زندان‌ها و تبعیدها بود. جوزف در آستانه‌ی سی سالگی نامِ مستعار استالین (به معنای «پولادین») را برای خود انتخاب کرد.

استالین در سال ۱۹۰۷ در پی موافقتِ لنین، به یک بانک در تفلیس حمله و ۳۵۰ هزار روبل را مصادره کرد. هدف از این سرقت بانک، تأمین بخشی از هزینه‌های حزب لنین بود. لنین علاقه‌ی خاصی به این جوانِ انقلابی گرجی داشت. استالین با اینکه از حیثِ تئوریک، همپای دیگر یارانِ لنین، کسانی مثل تروتسکی و بوخارین، نبود اما یک مدیر لایق و توانمند به‌شمار می‌رفت و به همین دلیل بود که لنین بعد از پیروزی انقلاب اکتبر ۱۹۱۷، استالین را به سمتِ وزیرِ امور ملیت‌ها (یا کمیسر امور ملیت‌ها) در کابینه‌اش منصوب کرد.

توانایی‌های مدیریتی استالین به قدری چشمگیر بود که لنین وی را در سال ۱۹۲۲ به عنوانِ دبیر کل حزب کمونیست شوروی منصوب کرد. سمتِ دبیر کلی حزب در آن دوران اهمیت چندانی نداشت اما استالین این پست بی‌اهمیت را به نقطه‌ی شروعی برای غصبِ کاملِ قدرت تبدیل کرد. استالین



استالین، انقلابی جوان

در پی مرگِ لنین در سال ۱۹۲۴، قدرت بیشتری پیدا کرد. هر چند لنین در اواخر عمر خود از قدرت‌گیری استالین ابراز نگرانی کرده و خواهان برکناری وی شده بود اما استالین موفق شد نظر مساعد هم‌حزبی‌هایش را جلب کند. رقیبِ اصلی استالین، لئون تروتسکی بود. استالین طی سال‌های بعد با استفاده از ائتلاف‌های موقتی با دیگر رهبران حزب، بوخارین، زینوفییف، کامنیف و دیگران موفق شد تدریجاً تروتسکی را از گردونه‌ی قدرت حذف کند. استالین در اواسط دهه‌ی سی با به راه انداختن یک کشتار وسیع و همگانی، تمامی رقبای بالقوه و بالفعل خود را نابود کرد. سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹ یکی از خونین‌ترین دوره‌های تاریخ روسیه به شمار می‌رود. استالین با کمک گرفتن از سازمان‌های اطلاعاتی و امنیتی‌اش، صدها هزار تن از اعضای حزب کمونیست شوروی را به اتهام‌های واهی‌ای همچون «تروتسکیست بودن» و «دشمن خلق بودن» تیرباران کرد. جدای از این، وی میلیون‌ها تن دیگر را روانه‌ی بازداشتگاه‌های کار اجباری در سیبری کرد. دهقانان شوروی نیز یکی از قربانیان بزرگِ سیاست‌های وی بودند. استالین از اواسط دهه‌ی سی برنامه‌های خود را برای صنعتی کردن کشور آغاز کرده بود. شوروی در پایان این دهه به کشوری صنعتی مبدل شد؛

هرچند که بهای صنعتی شدن کشور را دهقانان و کشاورزان این کشور پرداخت کردند. استالین برای اشتراکی کردن کشاورزی به خشونت متوسل شد. به دستور وی دهقاناِن صاحب زمین (موسوم به کولاک‌ها) وسیعاً سرکوب شدند. تخمین زده می‌شود که حداقل ۵ میلیون دهقان شوروی طی روند اشتراکی کردن کشته یا به سیبری تبعید شدند. با این وصف استالین توفیق چندانی در زمینه‌ی اشتراکی کردنِ زمین‌های زراعی به دست نیاورد. ثمره‌ی این سیاست‌های غلط، فراگیر شدنِ قحطی در اواسط دهه‌ی سی بود که جان پنج تا ده میلیون نفر را به ویژه در اوکراین و شمال قفقاز گرفت.

ارتش هیتلر در ۲۲ ژوئن ۱۹۴۱ به خاک شوروی حمله کرد و تا اعماقِ خاکِ این کشور به پیش تاخت. استالین در آغاز جنگ با اتخاذِ تصمیماتِ نادرست، عملا باعثِ نابودی بسیاری از لشکرهای ارتش سرخ شد. علاوه بر این، بسیاری از فرماندهان قابل و توانمند ارتشِ شوروی طی پاکسازی‌های استالینی در دهه‌ی سی تیرباران شده بودند. در چنین شرایطی پیروزی آلمان قطعی به نظر می‌رسید. سربازان هیتلر تا دروازه‌های مسکو پیش تاختند. اما مردم شوروی قصد نداشتند پایتخت کشورشان را تحویل فاشیست‌ها بدهند. استالین به رغم همه‌ی خطرات موجود تصمیم گرفت در مسکو بماند. او در این زمان، تبدیل به رهبری با اعتماد به نفس شده بود. ارتش شوروی نیز به تدریج در طولِ جنگ توانسته بود بر نقاط ضعفِ خود غلبه کند. همکاری و کمک کشورهای متفق، انگلستان و آمریکا، نیز نقش مهمی در احیای ارتش شوروی داشت. اوضاع جنگ در سال ۱۹۴۳ کاملا عوض شد. آلمانی‌ها نهایتاً مجبور به عقب‌نشینی از شوروی و قبول شکست شدند. جنگ در سال ۱۹۴۵ پایان یافت. استالین در پایان جنگ موفق شده بود سرزمین‌های وسیع تازه‌ای را به خاک شوروی اضافه کند. دستاورد دیگر او، حاکم ساختنِ نظام‌های کمونیستی بر کشورهای اروپای شرقی بود.

استالین در دهه‌ی پایانی زندگی‌اش، با مشتِ آهنین کشور را اداره می‌کرد. کارِ سرکوب و کشتار که به علتِ جنگ دچار وقفه شده بود، دوباره از سر

گرفته شد. استالین در سال‌های پایانی عمر به جنون سوءظن مبتلا شده بود. بنا به خواسته‌ی وی هر روز «توطئه»‌ی تازه‌ای از سوی تشکیلاتِ امنیتی کشور به رهبری لاورنتی بریا کشف می‌شد. استالین در هفته‌های پایانی زندگی‌اش درصددِ نابودی یهودیان روسیه بود اما اجل مهلتش نداد. استالین در ۵ مارس ۱۹۵۳ بر اثر «ازکار افتادنِ دستگاه تنفسی و گردش خون»اش از دنیا رفت. او به هنگام مرگ ۷۴ ساله بود.

نیکیتا خروشچف، جانشین استالین، سه سال پس از مرگ استالین، در فوریه‌ی ۱۹۵۶ در بیستمین کنگره‌ی حزب کمونیست شوروی، طی یک گزارش محرمانه پرده از جنایت‌های استالین برداشت و وی را «ستمگری خونخوار» نامید. خروشچف در کنگره‌ی بیستم ضربه‌ی جانانه‌ای به استالینیسم زد؛ هرچند که حاکمیت شوروی تا هنگام فروپاشی این نظام در اوایل دهه‌ی نود همچنان با احترام از استالین یاد می‌کرد.

استالین در دوران جوانی شعرهای نسبتاً خوبی به زبان گرجی می‌سرود. او این اشعار را تحت نامِ «سوسلو» در مجله‌ی «ایبریا»‌ی تفلیس چاپ می‌کرد. از پرونده‌های موجود در مدرسه‌ی الهیات تفلیس چنین برمی‌آید که استالینِ جوان موقعِ تحصیل در این مدرسه، به صورت پنهانی کتاب‌های «غیر مجاز» می‌خوانده. ظاهراً استالین جوان از بین نویسندگان سرشناس ادبیاتِ روسیه، به سالتیکوف شچدرین، گوگول و چخوف بیش از همه علاقمند بود و حتی برخی از داستان‌های کوتاه چخوف مثل «دوشنکا» و «متلون» را از حفظ بود. او بعدها که به قدرت رسید در سخنرانی‌ها و مقالاتش مکررا به آثار این نویسندگانِ معروف استناد می‌کرد. استالین برخلافِ هیتلر و مائو، سر عناد و دشمنی با ادبیاتِ کلاسیک کشورش نداشت. آثار پوشکین، گوگول، تولستوی و چخوف، در دوران حکومت استالین در تیراژهای میلیونی چاپ و منتشر می‌شدند. استالین به کلاسیک‌های خارجی ترجمه شده به زبان روسی نیز علاقمند بود و به ویژه ارادتِ خاصی به کتاب‌های ویکتور هوگو داشت. در دوران زمامداری استالین آثار بالزاک، بایرون، دیکنز، گوته، هاینه، هوگو، موپاسان و شکسپیر در تیراژهای میلیونی در شوروی به چاپ می‌رسیدند.

استالین از نزدیک بر کارِ ادیبان و هنرمندانِ شوروی نظارت می‌کرد. او در بسیاری از موارد، کتاب‌ها را قبل از چاپ و انتشار می‌خواند و درباره‌ی آنها نظر می‌داد. وی برای مثال بعد از خواندن کتاب **استپ‌های اوکراین** (۱۹۴۰) یادداشت زیر را برای نویسنده‌ی کتاب ارسال کرد: «الکساندر یودوکیموویچ محترم! کتاب شما را خواندم. قطعه‌ی فوق‌العاده‌ای است. تماما هنرمندانه، سرشار از شادی و شادکامی است. فقط فکر می‌کنم نکند زیاده از حد شاد باشد. خطر اینجاست که شادی بیش از حد در یک کمدی می‌تواند باعث سردرگمی خواننده نسبت به مفهوم شود. اتفاقاً من در صفحه‌ی ۶۸ چند کلمه‌ای را اضافه کرده‌ام که تصور می‌کنم مفهوم را روشن‌تر می‌کند.» در یک مورد دیگر، استالین پس از خواندنِ دست‌نوشته‌ی رمانِ **برای استفاده‌ی آیندگان**، نوشته‌ی آندری پلاتونوف، روی آن نوشت: «حرامزاده‌ی مادرسگ!»

تئاتر یکی از محبوب‌ترین تفریحات استالین بود. او از طریق همسر دومش، نادیا اولیلوویا، با این هنر آشنا شده بود. استالین در مهمترین تماشاخانه‌ی مسکو (مخات) یک لژ مخصوص داشت. محبوب‌ترین نمایش تئاتری استالین در دهه‌ی سی **روزهای خانواده‌ی توربین** نوشته‌ی میخائیل بولگاکف بود. می‌گویند استالین حداقل پانزده بار این نمایش را دیده بود. بولگاکف (نویسنده‌ی رمان جاودانی **مرشد و مارگاریتا**) اگر از پاکسازی‌های دهه‌ی سی جان سالم به در برد، مهمترین دلیلش علاقه‌ی استالین به نمایش **روزهای خانواده‌ی توربین** بود. استالین به باله و اپرا هم علاقه داشت. وی اپرای آیدای پوچینی و باله‌ی **دریاچه‌ی قو ی** چایکوفسکی را خیلی دوست می‌داشت. استالین در شبی که سکته‌ی مغزی کرد، شاید برای سی‌امین بار بود که برای تماشای باله‌ی **دریاچه‌ی قو** به «بالشوی تئاتر» مسکو رفته بود.

با این حال، طیفِ علایق زیباشناختی استالین نسبتاً محدود بود. در روسیه‌ی دهه‌ی بیست، هنر و ادبیات، مکتب‌های گوناگونی را تجربه می‌کرد؛ از فوتوریسم و سمبولیسم گرفته تا ترکیب‌گرایی و فرمالیسم و خیال‌گرایی. اما استالین میانه‌ی خوبی با این مکاتب هنری پیشرو نداشت. او که اهل



استالین و لنین

عمل و فاقد رگه‌های احساسی بود، سراسرِ بنای فرهنگ را با دیدی کاملاً عمل‌گرایانه می‌نگریست: آیا این اثر هنری به دردِ فلانِ هدفِ حکومت می‌خورد یا زیانبار است؟ استالین دو دهه‌ی بعد، نظرِ صریح خود را درباره‌ی ادبیات و هنر ابراز کرد؛ نظری که خیلی ساده یک الگوی دووجهیِ قطبی شده را دنبال می‌کرد: «هنر ما» و «هنر آنها».

به این ترتیب گروه‌های ادبی و هنریِ مستقل در دهه‌ی بیست از میان رفته و جای خود را به «اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی» دادند. این اتحادیه که در سال ۱۹۳۴ به دستورِ استالین تأسیس شد، وظیفه داشت رمان‌ها، داستان‌ها و نمایشنامه‌های سرشار از خوش‌بینی اجباری و قهرمانانِ مثبت‌اندیش را تولید و عرضه کند. غزل‌سرایی، ادبیاتِ عاشقانه، فرمالیسم و طنزنویسی ممنوع اعلام شد. نه‌تنها ادبیات که سایر شکل‌های فعالیت‌های هنری و فکری و حتی علمی نیز تابع شرایط ایدئولوژیکی قرار گرفتند. شخصِ استالین به صورت یک داورِ نهایی در هر رشته‌ی ادبی، هنری و علمی از موسیقی و سینما و ادبیات گرفته تا جانورشناسی و زبان‌شناسی و ژنتیک درآمد.

استالین در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۳۶ تا ۱۹۳۹، دست به یک پاکسازی

گسترده در عرصه‌ی ادبیات و هنر زد. روی مدودف، مورخ نامدار روسی، معتقد است که تدوین یک فهرستِ کامل از نویسندگان و ادیبانی که در اواخر دهه‌ی سی دستگیر و کشته شدند غیر ممکن است. اما او حدس می‌زند که تعداد کشته‌شدگان حدود ۶۰۰ نفر بوده است؛ یعنی حدود یک سومِ اعضای «اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی». از جمله معروف‌ترین قربانیان می‌توان به ایزاک بابل و اوسیپ مندیلشتام شاعران بزرگ روس اشاره کرد. در این دوره همه‌ی رشته‌ها و همه‌ی انجمن‌های هنرمندان، از نقاشان و اهل موسیقی گرفته تا معماران و اهل سینما، هدف سرکوب قرار گرفتند. یکی از نامدارترین قربانیان، فسیوولود مایرهولت، کارگردان نامی تئاتر و سینما بود. در سال ۱۹۳۶ تبلیغات حکومتی علیه مایرهولت به اوج رسید. استالین، مایرهولت را متهم به «اشاعه‌ی فرمالیسم در تئاتر» کرده بود. مایرهولت شجاعانه در برابر این موج مخالفت، ایستادگی کرد. او صراحتاً اعلام کرد: «تئاتر، چیزی است زنده و خلاق که در آن شورها و هیجان‌ها با هم روبه‌رو می‌شوند. آنچه ما می‌خواهیم آزادی است. بله، آزادی.» تئاترِ مایرهولت در ژانویه‌ی ۱۹۳۸ به دستور استالین تعطیل و خود وی بازداشت شد. مایرهولت، که آیزنشتاین وی را «پدر هنری» خویش لقب داده بود، عاقبت پس از تحملِ شکنجه‌های بسیار در سال ۱۹۴۰ تیرباران شد. از جمله قربانیان دیگرِ سرکوب در دنیای تئاتر می‌توان به کورباس‌ها (معروف به مایرهولتِ اوکراین) و بازیگرانی همچون ساندرو آخمتلی، ایگور ترنتف و میخائیل رافالسکی اشاره کرد.

شوخایف نقاش نیز در بازگشت از سفر خارج دستگیر و زندانی شد. شاراپف، نقاشِ مشهور لنینگرادی را برای کشیدن تصویری از «رهبر کبیر» به کاخ کرملین فرا خواندند اما در آنجا دستگیرش کردند. سرنوشت او در پایانِ جلسه‌ی دوم نقاشی معین شد؛ به احتمالِ زیاد بنا به گفته‌ی مدودف، استالین از طرح‌هایی که نقص بازوی چپ وی را نشان می‌داد، خوشش نیامده بود و به همین دلیل حکم بازداشت و مرگ نقاش بیچاره را صادر کرد.

استالین از هنرمندان یهودی بدش می‌آمد. در طی دوران حکومت استالین

چندصد هنرمند یهودی تیرباران شدند. یکی از مشهورترین این قربانیان سلمون میخوئلس بود. وی بازداشت نشد؛ او را اغوا کردند، به هلاکت رساندند و جنازه‌اش را در خیابان انداختند و کامیونی متعلق به چکا (سازمان امنیت شوروی) جسد را زیر گرفت. حکومت ابتدا مرگ میخوئلس را تصادف خواند، ولی بعداً شایع کرد که «سیا» وی را به قتل رسانده. میخوئلس در نمایش‌های خصوصی که در کاخ کرملین برگزار می‌شد، اختصاصاً برای استالین بازی کرده بود. استالین بازی میخوئلس در نقش «شاه لیر» را خیلی دوست می‌داشت اما نفرتش از یهودیان بیشتر از علاقه‌اش به «شاه لیر» بود.

استالین عشق عجیبی به سینما داشت. سینما برای او فقط یک تفریح نبود بلکه بخشِ مهمی از زندگی‌اش به شمار می‌رفت. استالین در دنیای خیالی فیلم‌ها زندگی می‌کرد. رابطه‌ی استالین با جهانِ بیرون، عمدتاً از طریق فیلم‌ها بود. او علاقه‌ای به حضور در میانِ مردم نداشت و ندرتاً هم به سفر می‌رفت. برای مثال شناختِ استالین از روستاهای کشورش صرفاً مبتنی بر فیلم‌های تبلیغاتی‌ای بودکه شب‌ها در سینمای اختصاصی‌اش در کاخ کرملین تماشا می‌کرد. خروشچف، جانشین استالین، بهترین توصیف‌ها را از رئیس سینمادوست خود ارایه کرده است:

«ما (وزرا و اعضای رهبری حکومت) معمولا در دفترِ کارِ استالین در کرملین یا بیشتر اوقات در سالنِ سینمای کرملین جمع می‌شدیم، فیلم تماشا می‌کردیم و در فواصلِ بین حلقه‌های فیلم درباره‌ی مسایل مختلف با هم صحبت می‌کردیم. استالین حوالی ساعت ۷ یا ۸ شب از خواب بعدازظهر بیدار می‌شد و با اتومبیل به کرملین می‌آمد. ما در آنجا با او ملاقات می‌کردیم. فیلم‌ها را خودش انتخاب می‌کرد. این فیلم‌ها معمولا محصولِ غرب و به طور عمده آمریکایی بودند. استالین به خصوص از فیلم‌های کابویی خوشش می‌آمد. وی اغلب از این فیلم‌ها بد می‌گفت و از لحاظِ ایدئولوژیک آنها را به طرز شایسته‌ای نقد و بررسی می‌کرد، اما بلافاصله پس از چندی فیلم‌های جدیدی از همین مقوله سفارش می‌داد. فیلم‌ها زیرنویس نداشتند، بنابراین وزیر امور سینمایی ایوان بالشاکف، با

صدای بلند آنها را برای ما ترجمه می‌کرد و از همه‌ی زبان‌ها هم ترجمه می‌کرد. البته بالشاکف هیچ یک از این زبان‌ها را بلد نبود. طرح کلی داستان را قبلا به او می‌گفتند و او به زحمت آن را حفظ می‌کرد و بعد برای ما «ترجمه» می‌کرد. ما اغلب در مورد ترجمه سر به سرش می‌گذاشتیم، به خصوص بریا. در بسیاری از صحنه‌ها، بالشاکف طرح داستان را عوضی می‌گرفت و فقط چیزهایی را که خودمان بر صحنه می‌دیدیم برای ما توضیح می‌داد. مثلا می‌گفت: حالا دارد از اتاق بیرون می‌آید، حالا از خیابان می‌گذرد... بریا و استالین از روی بدجنسی با او همطراز می‌شدند و کمکش می‌کردند: "ببین! حالا می‌خواهد بدود! آها، دارد می‌دود!" استالین جز سینمای کرملین هرگز به هیچ سینمای دیگری نمی‌رفت و سینمای کرملین مجهز به پروژکتوری بود که حتی آن وقت‌ها هم کهنه به حساب می‌آمد. از این سالن حالا دیگر به عنوانِ سالن سینما استفاده نمی‌شود. ما انواع و اقسام فیلم‌ها را در این سالن می‌دیدیم؛ آلمانی، انگلیسی، فرانسوی، آمریکایی و سایر کشورها. آرشیوِ فیلم آنجا بسیار بزرگ بود. استالین به شدت از تنهایی رنج می‌برد. او احتیاج داشت به اینکه کسی همیشه همراهش باشد. همین که از خواب بیدار می‌شد ما را احضار می‌کرد، یا ما را به سینما دعوت می‌کرد...»

میلووان جیلاس، یکی از رهبران کمونیست یوگسلاوی و روشنفکر ضد استالینیست سال‌های بعد، نیز از جمله کسانی بود که به سینمای کرملین دعوت شده بود. جیلاس برخلاف خروشچف معتقد است که ارزیابی‌های استالین از فیلم‌هایی که می‌دید، کودکانه بود: «استالین در طول نمایش فیلم مرتب اظهارنظر می‌کرد و به شیوه‌ی آدم‌های بی‌سوادی که واقعیت هنری را به جای واقعیت علمی می‌گیرند، نسبت به آنچه که روی پرده می‌دید واکنش نشان می‌داد.»

اما هرچه که بود سینما برای استالین اهمیت بسیار زیادی داشت. استالین همانند رقیبش، آدولف هیتلر، پی به قدرتِ تأثیرگذاری فیلم‌ها برده بود. خروشچف در کتاب خاطرات خود ماجرایی را نقل کرده که گویای اهمیتِ سینما برای استالین و هیتلر است:



«آلمانی‌ها تسخیر دانزیگ را چنان کارگردانی کرده بودند که گویی نمایشی سینمایی است. آنها پیشاپیش دوربین‌های فیلمبرداری خود را مستقر کرده و از جنگی که در زمین و دریا جریان داشت فیلم برداشته بودند. آنها درصدد بر آمدند این فیلم را در کلیه‌ی کشورها پخش کنند. هیتلر می‌خواست قدرت خود را به رخ بکشد و با القای ترس در دشمنانِ آینده‌اش آنها را فلج کند. در این زمان، شوروی و آلمان هنوز با یکدیگر وارد جنگ نشده بودند و ظاهراً در صلح و صفا با یکدیگر به سر می‌بردند. هیتلر به استالین پیشنهاد کرد که این فیلم را از او بگیرد و دستور دهد آن را در سینماهای شوروی نشان بدهند. استالین به یک شرط موافقت کرد: اگر شما فیلم‌های ما را در سینماهای آلمان پخش کنید، ما هم حاضریم فیلم شما را در کشورمان پخش کنیم. ما هم فیلم‌های بسیار خوبی داشتیم که نیروهای‌مان را در مانورها و رژه‌ها نشان می‌داد. طبعاً همان طور که استالین انتظار داشت، هیتلر با این پیشنهاد وی موافقت نکرد. باری، استالین به این شیوه با عملِ هیتلر که می‌خواست اراده‌ی ما را سست گرداند، مقابله کرد. اما هیتلر به هر حال فیلم را برای ما فرستاد و ما در سالن سینمای کرملین به همراهِ استالین آن را تماشا کردیم. بسیار ناراحت‌کننده بود. ما خوب

می‌دانستیم که کشور بعدی‌ای که هیتلر در نظر دارد ارتش خود را علیه آن وارد میدان کند، کشور ماست.»

عشقِ استالین به سینما شهرت جهانی داشت. چرچیل، نخست‌وزیر بریتانیا، در اگوست ۱۹۴۲ که برای اولین بار به دیدن استالین رفت، اولین نگرانی‌اش این بود که مبادا استالین وی را برای تماشای فیلم در نیمه‌های شب به سالن سینمای کاخ کرملین ببرد. چرچیل در خاطرات خود می‌نویسد: «... من در ساعت یک و سی دقیقه‌ی صبح ضیافت را ترک کردم زیرا می‌ترسیدم که مجبور شوم در نمایش طولانی فیلم سینمایی حضور بیابم...»

رابطه‌ی سینمایی چرچیل و استالین در طول جنگ جهانی دوم نیز به نوبه‌ی خود جالب است. چرچیل و استالین در گرماگرم جنگ با ارتشِ آلمان برای هم فیلم‌های جنگی و تبلیغی می‌فرستادند تا به این ترتیب روحیه‌ی یکدیگر را ارتقا دهند. چرچیل در خاطرات خود، مربوط به ۲۷ فوریه‌ی ۱۹۴۳، نوشته است: «استالین فیلمی را که از جریان نبرد استالینگراد صورت گرفته و سرانجام منجر به تسلیم مارشال آلمانی و محاکمه‌ی وی در یک دادگاه نظامی شوروی گردیده بود برایم فرستاده. دولت شوروی با این فرمانده‌ی آلمانی بطور محترمانه رفتار کرد، ولی سرنوشت نامطبوعی در انتظار ستون‌های پایان‌ناپذیر اسیران آلمانی بود که حرکت آنها از وسط صحرای بی‌انتهای پوشیده از برف در فیلم نشان داده می‌شد. دستور دادم پرده‌ی سینمایی در نزدیکی اتاق خوابم نصب کنند و روز ۲۴ فوریه توانستم این فیلم را تماشا کنم. این فیلم داستان واقعی نبرد پرافتخاری را که در جبهه‌ی مشرق روی داد به خوبی مجسم می‌کرد. من نیز در عوض در صدد بر آمدم کپی تازه‌ای از فیلم جدید **پیروزی صحرا** را که از صحنه‌های حقیقی نبرد العلمین برداشته شده بود برای استالین بفرستم. این فیلم نیز مانند فیلم **نبرد استالینگراد** در زیر آتش شدید از میدان جنگ برداشته شده بود و چند تن از فیلمبرداران در اثنای تهیه‌ی آن جان خود را از کف داده بودند...»

استالین با علاقه‌ی فراوان فیلم انگلیسی **نبرد صحرا** را در سینمای کاخ کرملین دید و بلافاصله یادداشت زیر را به تاریخ ۲۹ مارس ۱۹۴۳ برای

وینستون چرچیل ارسال کرد: «... من و همکارانم دیشب در نمایش فیلم **پیروزی صحرا** که برای ما فرستاده بودید شرکت کردیم. این فیلم احساسات شدیدی در ما ایجاد کرد و به خوبی نبرد عالی انگلیس را علیه این پست‌فطرتان نشان می‌داد. با کمال بی‌صبری در انتظار نمایش فیلم جدیدی از پیروزی [ارتش انگلستان در] تونس هستم. فیلم **پیروزی صحرا** به زودی برای سربازان ما در جبهه و مردم غیر نظامی نیز نمایش داده خواهد شد...»

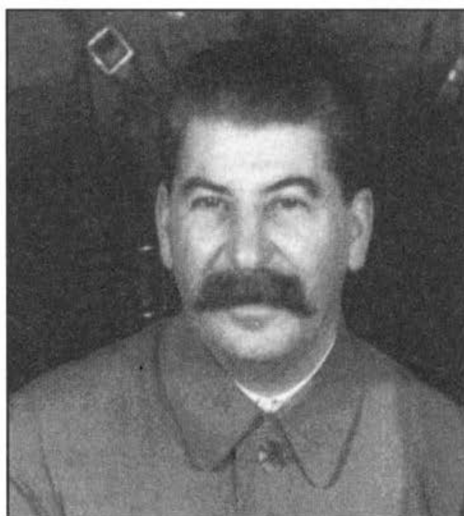
استالین در یادداشت دیگری به چرچیل نوشت: «... از فیلمی که درباره‌ی بمباران‌های اسن برای ما فرستاده بودید بی‌اندازه متشکرم. از این فیلم و فیلم‌های دیگر که وعده ارسال آنها را داده‌اید نسخه‌های متعددی تهیه شده و برای سربازان و مردم غیر نظامی نمایش داده خواهد شد...»

دمیتری ولکوگونوف، زندگینامه‌نویس معروف استالین، در کتاب خود (**استالین؛ شکست‌ها و پیروزی‌ها**) به نکته‌ای اشاره کرده که حکایت از تأثیرگذاری شدید فیلم‌ها بر استالین دارد. ولکوگونوف می‌نویسد: «استالین موقعی که قانع شد پیروزی از آنِ شوروی و متفقین است، شروع کرد به تماشای فیلم‌های خبری جبهه. او معمولاً شب‌ها سی تا چهل دقیقه از وقتِ خود را به این کار اختصاص می‌داد. در فرصت‌های مناسب، تماشای این فیلم‌ها او را تهییج می‌کرد که تصمیمات بسیار مهم و گسترده‌ای اتخاذ کند. به عنوان مثال، یکی از این فیلم‌ها شامل صحنه‌هایی بود از یک دهکده‌ی نیم سوخته در نزدیکی مرز، جایی که دو نفر از اعضای پلیس محلی وابسته به آلمانی‌ها که نتوانسته بودند پنهان شوند، دستگیر شده بودند. استالین بلافاصله یک دستور اجرایی صادر کرد و از کلیه‌ی فرماندهان جبهه خواست که فوراً کلیه‌ی سکنه را از مناطقِ مرزی تخلیه کنند تا اطمینان حاصل شود که هیچ مأمور یا جاسوسی از دشمن در محل باقی نمانده است.»

در سال‌های پس از جنگ جهانی دوم، سلیقه‌ی سینمایی استالین محدودتر شد. فیلم‌های کابویی، کمدی و موزیکال از برنامه‌ی نمایش سینمای کرملین خارج شد. استالین در سال‌های پایانی عمر خود ترجیح می‌داد فیلم‌های

تبلیغاتی و شبه‌خبری پیرامون زندگی در مزارع اشتراکی را تماشا کند. صحنه‌های این فیلم‌ها آکنده از ظرف‌های پر از میوه و سبزیجات، جیرجیر بچه خوک‌ها و غازهای خوب و درشت بود. در این فیلم‌ها دروگران پس از شرکت در ضیافت‌هایشان، شادان و سرودخوان به کشتزارهای خود بازمی‌گشتند... به قول خروشچف «در بسیاری از فیلم‌های مذکور وضعِ مزارعِ اشتراکی به گونه‌ای تصویر شده بود که گویی میزها از شدتِ سنگینی وزنِ بوقلمون‌ها و غازها در آستانه‌ی شکستن قرار دارد.» مارتین ایمیس، نویسنده‌ی کتاب **استالین مخوف**، این پرسش را مطرح کرده که «این تصاویر چگونه لذتی به استالین می‌داده؟ آیا او این تصاویر را واقعاً باور می‌کرد؟ آیا او فکر می‌کرد که این صحنه‌ها حقیقی‌اند؟» خروشچف به این پرسش‌ها جواب مثبت می‌دهد: «استالین تنها از طریق فیلم‌های سینمایی با اوضاع و احوال کشور آشنا شده بود. در این فیلم‌ها وضع کشاورزی شوروی به صورتی مبالغه‌آمیز ارایه می‌گردید. استالین با دیدن منظره‌های مذکور، دروغ را حقیقت می‌پنداشت.» پیتر کنز، نویسنده‌ی کتاب **تاریخ اتحاد شوروی**، نیز با نظر خروشچف موافق است. او می‌گوید: «استالین به جایی رسید که از واقعیتِ شوروی منزوی و منفک شد. او در ذهن خویش تصویری خیالی از دنیای پیرامون، عمدتاً مبتنی بر فیلم‌های داستانی و فیلم‌های خبری‌ای که برای او ساخته می‌شد، تشکیل داد. او قربانی اصلیِ تبلیغاتِ نظامِ حکومتی خودش شد. سایر شهروندان شوروی می‌توانستند تصاویری را که از فیلم‌ها و روزنامه‌ها دریافت می‌کردند در مقابلِ دنیایی که بالفعل در آن می‌زیستند گذاشته و به یک ارزیابی موثق دست پیدا کنند. ولی استالین آنچه را که می‌خواست باور کند باور می‌کرد. او نمی‌دانست و نمی‌خواست بداند که در کشورش چه می‌گذرد.»

اغلبِ مورخان و زندگینامه‌نویسانِ استالین بر این باورند که سینما و تئاتر تنها چیزهایی بودند که استالین اجازه می‌داد در زندگی کاری‌اش دخالت داشته باشند. از اواخر دهه‌ی بیست میلادی برای استالین عادت شده بود که در هفته دویا سه فیلم سینمایی تماشا کند؛ آن هم معمولا پاسی از نیمه شب گذشته. فیلم‌ها در سالن سینمای کوچک کاخ کرملین به روی



پرده می‌آمد و گاهی وقت‌ها هم در اتاقکِ آپاراتِ ویلای شخصی استالین که در نزدیکی کاخ کرملین واقع شده بود. استالین دوست داشت که موقعِ تماشای فیلم، همکاران و مقامات بلندمرتبه‌ی حکومت و حزب در کنارش باشند. نمایش فیلم که تمام می‌شد، استالین همه‌ی همکارانش را به مجلس مشروب‌خواری و شام دعوت می‌کرد؛ مجلسی که معمولا تا سپیده‌دم ادامه می‌یافت. استالین زندگی خصوصی پریشانی داشت. رفتارهای زشت و زننده‌ی استالین یک دلیل عمده در خودکشی همسر دومش بود. استالین از همسر اول و دوم خود سه فرزند داشت اما روابط وی با فرزندانش عاری از هرگونه محبتی و همواره پرتنش بود. به این ترتیب می‌توان ادعا کرد که سینما جای خالی همسر و زندگی خانوادگیِ استالین را پر کرده بود. روی مدودف می‌گوید: «استالین به قدری تماشای فیلم‌ها را دوست می‌داشت که گاه پاره‌ای از فیلم‌های مورد نظرش را پنجاه یا حتی صد بار دیده بود و اطرافیان خود را هم مجبور می‌کرد که آن فیلم‌ها را ببینند.» میخائیل رم، فیلمساز همعصر استالین، از فیلم‌های زیر به عنوان محبوب‌ترین فیلم‌های استالین نام برده است: **والس بزرگ**، **روشنایی شهر بزرگ**، **لنین در اکتبر** و **ولگا ولگا**. از بین فیلم‌های فوق، **ولگا ولگا** محبوب‌ترین

فیلم نزد استالین بود؛ این همان فیلمی است که وی «صد بار» آن را تماشا کرده بود. **ولگا ولگا** یک کمدی هزل‌آمیز آکنده از موسیقی است که‌براساسِ الگوی فیلم‌های هالیوودی ساخته شده است. قصه‌ی فیلم درباره‌ی مدیر خشک و مقرراتی یک کارخانه‌ی تولید آلات موسیقی است‌که دعوت‌نامه‌ای از المپیادِ موسیقیِ مسکو دریافت کرده تا گروهی را در مسابقه شرکت دهد. در کارخانه، دو دسته اعلام آمادگی می‌کنند و به طور جداگانه با دو قایق به طرف مسکو پارو می‌زنند، اما گروه جوان‌تر به رهبری استریلکا پیروز می‌شود... گریگوری الکساندروف، سازنده‌ی **ولگا ولگا**، یکی از همکاران قبلی آیزنشتاین بود که قبل از **ولگا ولگا** دو فیلم کمدی موزیکال دیگر را، به اسامی **کمدی جاز** (۱۹۳۴) و **سیرک** (۱۹۳۶)، ساخته بود. **ولگا ولگا** بهترین فیلم الکساندروف است که در آن فولکلور روسی به شکلی مضحک منعکس شده است. مارتین ایمیس در کتاب خود از فیلم روسیِ **آدم‌های خوشبخت** به عنوان «گلِ سرسبد فیلم‌های تماشاخانه‌ی خصوصی استالین» نام برده؛ فیلمی که مثل **ولگا ولگا** آکنده از نغمه‌های موسیقی و سرور و شادی است. **چاپایف** (۱۹۳۴) نیز از جمله فیلم‌های محبوب استالین بود. استالین سازندگان **چاپایف** را به خاطر موفقیتشان در «به تصویر کشیدن دقیقِ مبارزاتِ کارگران و دهقانان در جریانِ جنگ‌های داخلی» ستود. این فیلم توسط برادران واسیلیف (که با یکدیگر نیز برادر نبودند!) ساخته شده بود. قصه‌ی فیلم درباره‌ی فرمانده‌ی یک بریگادِ ارتش سرخ به اسم چاپایف (با بازی بوریس بابوشکین) است که رفتارهای خودسرانه‌ای دارد اما نهایتاً یک کمیسر سیاسی به نام فورمانوف موفق می‌شود نظم و انضباط حزبی را به چاپایف بیاموزد. چاپایف نهایتا در جنگ با ضد انقلابیون کشته می‌شود. **چاپایف** تأثیر بسیاری بر سینمای شوروی گذاشت تا آنجا که بسیاری از مورخان سینمایی از این فیلم به عنوان بنیانگذار مکتب «واقع‌گرایی سوسیالیستی» در سینمای شوروی نام برده‌اند.

سینمای شوروی در فاصله‌ی ۱۹۲۴ تا ۱۹۲۹ دوره‌ی کوتاه اما درخشانی را تجربه کرده بود. فیلمسازانِ جوان و انقلابی این دهه با استفاده از

آزادی‌های نسبیِ به جا مانده از دورانِ حکمرانی لنین، موفق به تولید فیلم‌های هنری ارزشمندی شده بودند. اما استالین از این سینما راضی نبود. در اندیشه‌ی عملگرای استالین، سینما باید به ابزاری برای تحکیم پایه‌های حکومتش مبدل می‌شد. استالین به موازات قدرت‌گیری‌اش در سلسله مراتب حکومتی، هنرمندان و سینماگران شوروی را برای تولید آثاری «در خدمت نظام شوروی» تحت فشار گذاشت. او با تطمیع یا اعمال زور و فشار سینماگران شوروی را وادار کرد تا فیلم‌هایی بر اساس اصول و شیوه‌های متناسب با نظم نوین (نظم استالینی) بسازند. استالین، مثل دیگر همتایان دیکتاتور خود، آن فیلمی را مطلوب می‌دانست که تواما دارای ارزش هنری، توفیقِ تجاری و محتوای سیاسی درست باشد؛ ویژگی‌هایی که جمع آمدن آنها در یک فیلم واحد عملا ناممکن بود. علاقه‌ی عمل‌گرایانه‌ی استالین به سینما باعث شد تا زیرساخت‌های صنعتی و مادی این رسانه در شوروی دهه‌ی سی میلادی توسعه‌ی چشمگیری پیدا کند. در فاصله‌ی ۱۹۲۸ تا ۱۹۴۰ تعداد سالن‌های سینما در شوروی چهار برابر شد. سینما که در دهه‌ی بیست، یک تفریح شهری به شمار می‌رفت، در دهه‌ی سی مبدل به یک تفریحِ سراسری و عمومی شد. سینمارفتن در دهه‌ی سی تبدیل به یکی از عادت‌های روزمره‌ی مردم شوروی شد. صنعت فیلم شوروی که تا یک دهه‌ی پیش وابسته به واردات فیلم خام، دوربین فیلمبرداری و پروژکتور بود، حالا همه‌ی این مواد و وسایل را در داخل کشور تولید می‌کرد. فیلم‌ها آکنده از تبلیغات حکومتی بودند اما مردم به سرگرمی نیاز داشتند، حتی اگر این سرگرمی، سرگرمی مسمومی بود.

اولین اظهارنظر عمومی و ثبت شده‌ی استالین درباره‌ی سینما، مربوط به اوایل سال ۱۹۲۴ است؛ زمانی که لنین هنوز زنده بود. استالین که در آن زمان وزیر (کمیسر) امور ملیت‌ها در اولین کابینه‌ی شوروی بود، در یک سخنرانی اعلام کرد: «لنین گفت سینما برای ما مهمترین هنرهاست و من اضافه می‌کنم که سینما بزرگ‌ترین رسانه‌ی تبلیغی توده‌ای فراگیر است؛ ما باید این رسانه را در اختیار خود بگیریم.» استالین در سال ۱۹۳۰،

زمانی که به حاکمِ قدر قدرتِ شوروی بدل شده بود، این جمله‌ی معروف را درباره‌ی سینما بر زبان راند: «سینما برای شوروی، همه‌ی ارتش‌ها برای دشمنانِ سوسیالیسم، در این صورت ما پیروز خواهیم شد.»
نوار ضبط شده‌ای از سخنانِ استالین وجود دارد که در جایی می‌گوید: «سینما را در اختیارم بگذارید، بر جهان حکم خواهم راند.» استالین برای «در اختیار گرفتن» سینما تلاش بسیار زیادی کرد. او می‌دانست که رقیب اصلی‌اش در این نبرد، هالیوود است. استالین حتی در مقطعی از زندگی‌اش تصمیم گرفت سینمای شوروی را بر اساس الگوهای هالیوودی بسازد اما نهایتاً در این امر توفیق نیافت؛ این هالیوود بود که سینما را در اختیار گرفت و به این ترتیب توانست بر جهان حکم براند.
استالین در خلوت و جلوت نظراتِ متفاوتی درباره‌ی رسانه‌ی سینما ابراز می‌کرد. برای مثال او یک بار در سینمای اختصاصی‌اش در کاخ کرملین به وزیر سینمایی شوروی گفته بود: «سینما دنیای وهم و تخیل است اما زندگی قوانین خود را دیکته می‌کند.» هرچند که خود وی در عمل این دنیای توهمی را جایگزینِ زندگی واقعی کرده بود. استالین در واکنش به فیلم متوسط **زندگی بزرگ** به کارگردانی لوکف، سینماگران و هنرمندانِ مترقی شوروی (همچون کوزنیتسف، آیزنشتاین و پودوفکین) را متهم کرد که «به مسایلِ شخصی بیش از اندازه توجه کرده‌اند تا به موضوعاتِ اجتماعی.»
استالین سپس به این هنرمندان شوروی دستور داد: «شما نباید وقتِ خود را در غم امور شخصی‌ای مثل عشق، حسد یا مرگ تلف کنید.» استالین در اوایل دهه‌ی سی، نظریه‌پردازی خود را درباره‌ی سینمای آتی شوروی این گونه کامل کرد: «زندگی در فیلم‌ها و آثارِ ادبی و هنری آن طور که باید باشد می‌بایست ترسیم شود، نه آن طور که هست، ما باید در زمانِ حال زندگی کنیم اما از زاویه‌ی آینده به آن بنگریم.»
آندری ژدانف که بعدها به یکی از تئوریسین‌های بزرگ فرهنگ وهنر شوروی در دوران استالین مبدل شد، در سال ۱۹۳۴ تفسیر زیر را خطاب به سینماگران، هنرمندان و ادبای شوروی بیان کرد: «رفیق استالین نویسندگان و هنرمندانِ ما را به عنوان مهندسان روح آدمی تعبیر کرده

است. معنای این جمله چیست؟ قبل از هر چیز معنای آن این است که شناختِ زندگی ضروری است تا بتوان بر اساسِ واقعیت، آن را در آثار هنری منعکس کرد؛ البته نه به صورتِ اصولِ دانشگاهی، نه به صورت بی‌روح، نه فقط به عنوانِ واقعیتِ عینی، بلکه بدان گونه که بتواند زندگی واقعی را در تحولاتِ انقلابی ترسیم کند. در عین حال حقیقت و دقتِ تاریخیِ بیان هنری باید با وظیفه‌ی ایدئولوژیکِ دگرگونی و آموزش و پرورشِ نوین توده‌های کارگر، به مفهوم سوسیالیستی آن پیوند بخورد. ما این روشِ خلاقه‌ی نویسندگی و فیلمسازی و نقد ادبی را، رئالیسم سوسیالیستی می‌نامیم...»

در تبیین و تحلیلِ سینمای دورانِ استالین، مکتب یا الگوی «رئالیسم سوسیالیستی» جایگاه مهم و ویژه‌ای دارد. استالین در سال ۱۹۳۲، مصادف با آغاز دومین برنامه‌ی پنج ساله‌ی کشور، خطاب به سینماگران پیشرو و روشنفکر شوروی گفت: «شما مدعی هستید که فیلم‌هایتان دارای مایه‌های تبلیغاتی برای نظام شوروی است. اما این چگونه تبلیغی است که فقط برای روشنفکران قابل فهم است و وسیع‌ترین توده‌های مردم چیزی از آن نمی‌فهمند؟» استالین به این ترتیب سینماگران کشور را وادار کرد که از فرمالیسم، روشنفکرگرایی و تجربیاتِ زیباشناختی در فیلم‌هایشان دست بردارند و در عوض «رئالیسم سوسیالیستی» را الگو و راهنمای خویش قرار دهند. این الگو خیلی ساده عبارت بود از نوعی از رئالیسم که با اهدافِ حزب کمونیست در هر لحظه مطابقت داشت. استالین شعارِ «هنر باید در اختیار همه‌ی مردم قرار بگیرد و قابل فهم حتی برای پایین‌ترین طبقات جامعه باشد» را تبدیل به مهمترین شعار در عرصه‌ی تولیدِ آثار ادبی و هنری کرد. هنر «رئالیسم سوسیالیستی» واقعیتِ بدیلی می‌آفرید که به نظر می‌رسید وجوهی از واقعیت را داراست ولی در واقع عاملی کاملا تخیلی بود. رژیم از سینماگران و هنرمندان می‌خواست که این دنیای داستانی را خلق کنند؛ دنیایی که در آن همه کس می‌بایست مطابق با ایدئولوژی استالینی رفتار می‌کرد: کارگرانِ مشتاق به انجام وظیفه، دشمنانِ ترسو و همه‌جا حاضر، و حزبی که عاقبت بر همه‌ی دشمنان غلبه پیدا

می‌کند. تحمیلِ «رئالیسمِ سوسیالیستی» به سینماگران و هنرمندان شوروی باعث نابودی همه‌ی سبک‌های انفرادیِ خلاقه شد. استالینیسم به دشمن اصلی هرگونه فردگرایی در عرصه‌ی هنر تبدیل شد.

لویی فیشر، نویسنده‌ی کمونیست آمریکایی که بعدها از کمونیسم سرخورده شد، در یکی از کتاب‌هایش تصویر ساده اما گویایی از واقعیتِ «رئالیسمِ سوسیالیستی» در شوروی ارایه کرده که سخت خواندنی است. فیشر می‌نویسد:

«نویسندگان و هنرمندانِ شوروی در اواسط دهه‌ی سی مأموریت یافتند که در نوشته‌ها و آثار خود زمان حال را فراموش کرده و آنچه را که در آینده به دست خواهد آمد، تصویر کنند. فسیوولود ایوانف یکی از نویسندگان معروف روس در آن زمان مشغول نوشتن فیلمنامه‌ای بود که از زندگی کارگران کارخانه‌ی اتومبیل‌سازی بزرگ گورکی الهام می‌گرفت. ایوانف برای اینکه فیلمنامه‌ی خود را بیشتر با واقعیت تطبیق بدهد، تصمیم گرفت مدتی در آن کارخانه کار و زندگی کند. ایوانف در این مدت قسمتی از فیلمنامه‌ی خود را نوشت و قرار شد آن را در میتینگ‌های کارگران کارخانه بخواند. این قسمت از فیلمنامه، مربوط به مشکلاتِ رفت و آمد کارگران کارخانه



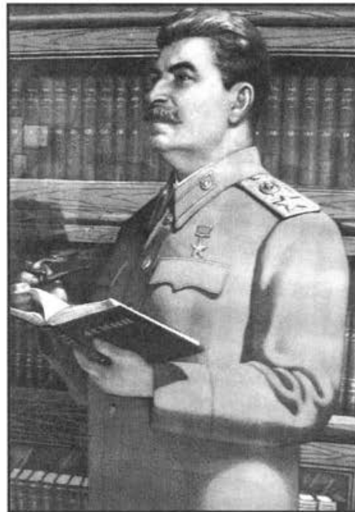
عکس مشهور برندگان جنگ دوم جهانی: چرچیل، روزولت و استالین

بود که در فواصل دوری زندگی می‌کردند. ایوانف که نویسنده‌ای رئالیست بود سختیِ رفت و آمدِ کارگران را در اتوبوس‌های قراضه از جاده‌های خراب و خاکی به خوبی توصیف کرده بود. وقتی ایوانف خواندنِ این قسمتِ داستان خود را تمام کرد، نماینده‌ی حزب در کارخانه از وی پرسید: "رفیق ایوانف نوشتن این فیلمنامه چه مدتی به طول خواهد انجامید؟" ایوانف جواب داد: "تقریباً شش ماه". نماینده حزب گفت: "خب، لابد چند ماه هم صرف بررسی و ممیزی فیلمنامه و چند ماه هم صرفِ ساختنِ آن خواهد شد و ما تا آن موقع هم جاده‌های خوب و هم اتوبوس‌های تازه‌ای خواهیم داشت. ساختمان خانه‌های کارگری هم که به زودی شروع می‌شود تا آن موقع تمام خواهد شد، پس آیا بهتر نیست از حالا فیلمنامه‌ی خودتان را طوری بنویسید که این خانه‌ها و جاده‌ها و اتوبوس‌ها ساخته شده و کارگران دارند از آن استفاده می‌کنند؟» لویی فیشر در پایان چنین نتیجه‌گیری می‌کند: «من مدتی در مسکو بیمار و بستری بودم. وقتی رفقا و آشنایان تلفن می‌کردند و حالم را می‌پرسیدند همسرم به آنها می‌گفت: "حالش خیلی بهتر است ولی خودش متوجه نیست." این هم نوع داخلی و خانگی رئالیسم سوسیالیستی بود، زیرا اصل بر این قرار گرفته بود که همه چیز را خوب و رضایت‌بخش ببینیم و واقعیت‌های تلخ و ناگوار را بی‌اهمیت جلوه دهیم. رئالیسم سوسیالیستی که من کم‌کم با آن خو گرفتم این بودکه چشم خود را از واقعیت‌های موجود برگیریم و همه چیز را در قالب امیدهای آینده شکل بدهیم. رئالیسم سوسیالیستی ایجاب می‌کرد که شما ضمنِ نادیده گرفتن مسائل و مشکلات، برای موفقیت‌های کوچک ارزش و اهمیت زیادی قائل شوید و هر یک سانتی‌متر پیشرفت را مقدمه‌ی یک کیلومتر حرکت به جلو بدانید.»

استالین معتقد بود که فیلمنامه مهمترین و اصلی‌ترین رکن در هر فیلمی است. از دیدگاهِ استالین، کارگردان صرفاً یکی از عوامل فنی بود که وظیفه‌ای نداشت جز تعیینِ موقعیت دوربین و انجام دستورالعمل‌های قید شده در فیلمنامه. آزادیِ کارگردان در تعیین شکل و محتوای فیلم یکی از ویژگی‌های مهم سینمای خلاقِ شوروی در دهه‌ی بیست بود. استالین که طرفدار

«سناریوی آهنین» بود نقطه‌ی پایانی بر «آزادی خلاقه‌ی کارگردان» گذاشت. استالین معتقد بود کارگردان حق ندارد در مرحله‌ی فیلمبرداری هیچ تغییری در فیلمنامه به وجود آورد؛ فیلمنامه‌ای که قبلا از همه‌ی فیلترهای لازم عبور کرده و همه‌ی جوانب آن بررسی و اصلاح شده بود. به این ترتیب مسئول اصلی در فیلم‌های دوران استالین، فیلمنامه‌نویسان بودند نه کارگردانان.

استالین از نزدیک سینمای کشورش را زیر نظر داشت. او از اواخرِ دهه‌ی سی تا پایان عمرش در ۱۹۵۳، سانسورچی اصلی سینمای شوروی بود. هر فیلمی قبل از به روی پرده رفتن باید ابتدا توسط استالین دیده می‌شد و نظرِ موافق وی را به دست می‌آورد. رابرت کانکوست (متخصصِ تاریخ شوروی) در همین ارتباط ماجرایی را نقل می‌کند که سخت جالب و شنیدنی است: «فیلم‌های مربوط به نیروی زمینی و هوایی، به ویژه توجه استالین را به خود معطوف می‌داشتند. یک بار بالشاکف، وزیر امور سینمایی کشور، ترتیبی داد تا فیلم ژوکوفسکی که به افتخارِ قهرمان نیروی هوایی روس ساخته شده بود، همزمان با روز جشن نیروی هوایی در سینماهای کشور به نمایش درآید، اما وی نتوانست برای دریافتِ مجوزِ اکرانِ فیلم به استالین دسترسی پیدا کند. بالشاکف نهایتاً با مولتف (وزیر امور خارجه) و بریا (وزیر امنیت) مشورت کرد و آنها به وی گفتند خودش رأساً در این مورد تصمیم بگیرد. فیلم در روزِ موعود اکران عمومی شد. استالین در بازگشت به مسکو، بالشاکف را در جلسه‌ی پولیت بورو (دفتر سیاسی حزب) خطاب قرار داده و از وی پرسید: "تو به چه حقی بدون اجازه‌ی من این فیلم را به نمایش عمومی گذاشته‌ای؟" بالشاکف، رنگ پریده و لرزان، پاسخ داد: "ما در این مورد مشورت کرده و تصمیم گرفتیم." استالین با لحن آرام و نگران‌کننده‌ای گفت: "مشورت کردید و تصمیم گرفتید" و تکرار کرد: "مشورت کردید و تصمیم گرفتید." بعد از جا برخاست، به سوی در خروجی سالن رفت، آن را باز کرد و باز تکرار کرد: "تصمیم گرفتید" و خارج شد ودر را بست و سکوتِ سنگین و نگران‌کننده‌ای جمع را فرا گرفت. استالین پس از لحظه‌ای دوباره در را باز کرد، سرش را داخل سالن کرد و گفت:



"تصمیم به جایی گرفتید!"

شدتِ سانسور و نظارتِ حکومت بر فیلم‌ها طی دوران استالین روز به روز افزایش می‌یافت. بنا به گفته‌ی اسمیرنوای فیلمنامه‌نویس: «در آن دوران یک فیلمنامه باید حداقل از بیست و هشت مرکز و سازمان مختلف عبور می‌کرد که هر یک از اینها می‌توانستند تغییراتی در آن وارد سازند. در چنین شرایطی جای تعجب نبود که مسئولین صنایع فیلمسازی کشور در سال‌های آغازین دهه‌ی پنجاه از کمبود و مناسب نبودن فیلمنامه‌ها شکایت می‌کردند. فیلم‌هایی که در چنین شرایطی پدید می‌آمدند، نه‌تنها از نظر محتوا دارای نکات یکسانی بودند، بلکه حتی از نظر شکل و ظاهر هم وضع مشابهی داشتند، به طوری که به راحتی می‌شد دیالوگ‌های یک فیلم را روی فیلم دیگری گذاشت بدون اینکه هیچ تغییر مهمی رخ دهد.»

اما به رغم همه‌ی فیلترها و نظارت‌های دقیق در مرحله‌ی پیش تولید، باز نتیجه‌ی نهایی چندان بابِ میل استالین و مدیرانِ صنایع سینمایی کشور نبود. برای مثال در سال ۱۹۳۵ سی وچهار فیلم و در سال ۱۹۳۶ چهل و پنج فیلم در حینِ فیلمبرداری توقیف شدند. در سال ۱۹۳۷ با آنکه تعداد فیلمسازانی که اجازه‌ی فیلمبرداری داشتند به طور قابل ملاحظه‌ای کاهش

یافته بود باز سیزده فیلم در وسط کار فیلمبرداری توقیف شدند. طی همین دوره بیش از بیست فیلم در مرحله‌ی اکران عمومی توقیف شدند. به این ترتیب جای تعجب نیست که در سال‌های بعد از جنگ، با وجود استودیوهای متعددی که در سرتاسر کشور احداث شده بود، تعداد فیلم‌های ساخته شده در هر سال هرگز از مرز ۱۰ عدد تجاوز نمی‌کرد.

دخالتِ شخصیِ استالین در تولید فیلم‌ها نیز حکایتِ خاصِ خودش را دارد. او در دورانی که خطرِ جنگ اتحاد شوروی را تهدید می‌کرد، سفارشِ ساخت فیلم‌هایی درباره‌ی تزارها، شاهزادگان و رهبران نظامی روسیه را به سینماگران شوروی داد. نتیجه‌ی این سیاست، ساخته شدن فیلم‌هایی درباره‌ی ایوان مخوف، پتر کبیر، الکساندر نوسکی، سوورف، کوتوزف و دریاسالار اوچاکف بود. استالین شخصاً بر فیلمنامه‌های این فیلم‌ها نظارت داشت و کارگردان هر فیلم را نیز شخصاً انتخاب می‌کرد. میخائیل رم، فیلمساز شهیر شوروی، نتیجه‌ی این کار را خیلی خوب تصویر کرده است: «یک فیلم کلیشه‌ای مثل **دریاسالار اوچاکف**، دست‌پخت خودش (استالین) بود. در این فیلم، خلق همچون توده‌ی بی‌شکلی نشان داده شده که توسط یک قهرمان بی‌عیب و نقص شکل می‌گیرد. خود قهرمان نیز، در ضمن، از آنجا که هیچ نوع تضاد درونی‌ای ندارد و بنابراین هیچ نوع رشدی در شخصیت او دیده نمی‌شود، لذا برجستگی شخصی چندانی ندارد.»

استالین در پانزده سال پایانی عمرش، تمامی جوانب و جزئیات سینمای کشورش را زیر نظارت داشت تا آنجا که در فیلمنامه‌ها دست می‌برد، کارگردان‌ها را عوض می‌کرد یا در امر انتخاب بازیگران دخالت می‌کرد. یک مورد از این دخالت‌های مستقیم را در فیلم **شهروند بزرگ** (فریدریک ارملر، ۱۹۳۹) می‌بینیم. تغییراتی که استالین در این فیلم اعمال کرده به حدی است‌که می‌توان وی را فیلمنامه‌نویسِ فیلم عنوان کرد.

اما شاید بهترین نمونه‌از دخالت‌ها و اعمال نظرهای استالین در کار فیلمسازان شوروی، نحوه‌ی برخورد وی با سرگئی آیزنشتاین و الکساندر داوژنکو، دو فیلمساز نابغه‌ی شوروی، باشد.

رابطه‌ی داوژنکو و استالین به مثابه‌ی رابطه‌ی پرتنش هنرمند با دیکتاتور

حائز توجه و مثال‌زدنی است. داوژنکو در یک خانواده‌ی روستایی در شمال شرقی اوکراین به دنیا آمده بود. او طی دورانِ سی ساله‌ی فعالیت خود در سینما و به ویژه در فیلم‌هایی مثل **زوینگورا**[۱]، **زمین و ایوان**، توجه خاصی را معطوف رشد و توسعه‌ی اقتصادی زادگاهش کرد. استالین دو فیلم **زمین و ایوانِ** داوژنکو را «ناسیونالیستی و فرمالیستی» لقب داده و به شدت از آنها انتقاد کرده بود. فیلم ساختن برای داوژنکو، به ویژه بعد از طرح علنی انتقادات استالین از فیلم‌هایش دشوار شد. اما استالین از آنجایی که به توانایی‌های فیلمسازی داوژنکو باور داشت، وی را به حضور طلبید و به وی دستور داد: «یک **چاپایف** اوکراینی برایم بساز.» داوژنکو این پیشنهاد را پذیرفت اما در میانه‌ی ساختنِ فیلم **اشچورس** دخالت‌های بیرونی در کارش به قدری افزایش یافت که اصلاح کردن فیلمنامه حدود یک سال طول کشید زیرا استالین درباره‌ی هر کاراکتر و هر دیالوگی نظر خاص خودش را داشت. عاقبت فیلم **اشچورس** بعد از سه سال، رنگِ پرده را دید. این فیلم، در واقع زندگینامه‌ی نیکلاس اشچورس، رهبر پارتیزان‌های اوکراینی در اواخر جنگ جهانی اول و جنگ داخلی، است. هدفِ استالین از ارایه‌ی پیشنهادِ ساختِ **اشچورس** به داوژنکو این بود که فیلم به نوعی تداعی‌گر چهره‌ی قهرمانی و خداگونه‌ی خود وی در طی دوران جنگ‌های داخلی روسیه باشد. او به این هدف رسید. اما داوژنکو به رغم برآورده ساختنِ میل و خواسته‌ی استالین در فیلم **اشچورس**، برای چندین سال متوالی نتوانست هیچ فیلمی بسازد. خروشچف، جانشین استالین، توصیف کاملی از این قضیه ارایه کرده است:

«الکساندر پتروویچ داوژنکو که کارگردان سینما و روزنامه‌نگار بلندپایگاهی بود، فیلمنامه‌ای نوشت به نام **اوکراین در آتش**. بسیاری از صحنه‌های این فیلمنامه مبتنی بر مقالاتی بود که خود او نوشته و در آنها اشتباهاتِ ارتش سرخ را (در جریانِ اشغال اوکراین توسط ارتش آلمان) نشان داده بود. داوژنکو که ذهنی تیز و قلمی بُرنده داشت، در این فیلمنامه مخصوصاً بر کسانی که مسئولیتِ ناآمادگی ارتش را در آستانه‌ی جنگ بر عهده داشتند تاخته بود. او فیلمنامه را برای کمیته‌ی مرکزی حزب فرستاد

و مالنکف و تعدادی از رفقای دیگر آن را خواندند. در یکی از سفرهایی که به مسکو کردم استالین از من پرسید که آیا این فیلمنامه را خوانده‌ام؟ در پاسخ گفتم: "بله، خوانده‌ام." حقیقت آن است که خود داوژنکو در ژوئیه‌ی ۱۹۴۳ در جریان تعرض آلمان‌ها فیلمنامه‌اش را برایم خوانده بود. طبیعی است آن موقع سه چهارم توجه من معطوف به حمله‌ی دشمن بود و لذا نتوانسته بودم توجه خود را بر متنِ فیلمنامه متمرکز کنم. همین موضوع را به استالین هم گفتم. استالین به من گفت: "تو می‌خواهی از بابت آنچه اتفاق افتاده از زیر بار مسئولیت شانه خالی کنی»؛ و بعد شروع کرد به بدگویی از داوژنکو. استالین داوژنکو را متهم به داشتن افکار ناسیونالیسم اوکراینی و انواع و اقسام گناهان دیگر کرد و خلاصه سرتاپای او را لجن‌مال کرد... نهایتاً استالین جلسه‌ای برای بحث درباره‌ی فیلمنامه‌ی داوژنکو تشکیل داد. شچیرباکف (منشی اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی و آن مار سمیِ فرومایه) در سمت دادستان بحث را گشود. وی آشکارا سعی می‌کرد با تکرار این مطلب که فیلمنامه‌ی داوژنکو فوق‌العاده ناسیونالیستی است، بر خشمِ استالین دامن بزند. مالنکف در تمام مدت جلسه خاموش نشسته بود، هرچند قبلاً فیلمنامه را تأیید کرده بود. استالین موضوع را در همین جا رها نکرد. او به من گفت که جلسه‌ای از رهبران حزبی اوکراین تشکیل دهیم و قطعنامه‌ای مبنی بر انتقاد از خود از بابت نابسامانی موجود در جبهه‌ی ایدئولوژی تهیه کنیم. او سپس موضوع داوژنکو را پیش کشید و حسابی او را مالید. داوژنکو که در عالم هنر مرد فعالی بود، از آن پس مدت‌ها بلاتکلیف و پا در هوا بود.»

گناه داوژنکو این بود که چرا در فیلمنامه‌اش از عقب‌نشینی ارتش سرخ در برابر حمله‌ی ارتشِ آلمان سخن گفته است. اما داوژنکو هرگز تسلیم فشارهای استالین و بریا نشد. او در رنج‌نامه‌ای خطاب به استالین نوشت: «رفیق استالین، حتی اگر شما خدا بودید باز زیر بار آن نمی‌رفتم که مرا ناسیونالیست بخوانید یا پژمرده و به لجن آغشته‌ام بنامید. چون در من کوچک‌ترین اثری از نفرت، از تحقیر و سوء نیت نسبت به هیچ خلقی و نسبت به سرنوشت، خوشبختی، موفقیت و رفاهِ آنها وجود ندارد؛ آیا من

به خاطر عشقی که به خلق خود دارم ناسیونالیست هستم؟ آیا اگر انسان نتواند خودپسندی و حماقت بوروکرات‌ها را تحمل کند، اگر به عنوان هنرمند قادر نباشد هنگامی که مردم رنج می‌برند، از ریختن اشک خودداری کند، ناسیونالیست است؟ چرا زندگی مرا سراسر شکنجه کرده‌اید؟ چرا شادی را از من گرفته‌اید؟ چرا نام مرا لجن‌مال کرده‌اید؟ با این همه شما را می‌بخشم، چون به خلق تعلق دارم. با این همه بزرگ‌تر از شما هستم. اما از آنجا که خیلی کوچکم، تنگ‌نظری‌ها و سوء نیت‌های شما را می‌بخشم. چون شما موجود کاملی نیستید، هرچند که خلق خطاب به شما التماس و درخواست می‌کند، خدا وجود دارد، اما نامش اتفاق است.»

داوژنکو بعد از مرگ استالین در سال ۱۹۵۳، توانست دو فیلم دیگر بسازد. فیلم آخر او، **شعر دریا** (۱۹۵۶)، قصه‌ای است درباره‌ی توسعه و پیشرفت در اوکراین. داوژنکو عاقبت در سال ۱۹۵۶ درگذشت. خروشچف پس از مرگ داوژنکو درباره‌اش نوشت: «بریا بعد از مرگ استالین تلاش‌هایی کرد تا داوژنکو را به خدمت خود دربیاورد. او به درستی متوجه شده بود که داوژنکو آدم با نفوذی است. بریا می‌خواست در اوکراین حمام خون به راه بیندازد و برای چنین کاری مایل بود که داوژنکو را زیر بلیط خودش داشته باشد و از حمایت آتی او برخوردار باشد. اما داوژنکو حاضر نشد خود را بفروشد و حتی از دیدار با بریا نیز سرباز زد. من داوژنکو را مرد شریف و وفادار و درستکاری می‌دانم. شاید گاهی وقت‌ها چیزهایی می‌گفت که به گوشِ رهبران خوش نمی‌آمد اما همیشه بهتر است که آدم چنین حرف‌هایی را از یک آدمِ شریف بشنود تا از دشمن. پس از مرگِ الکساندر پتروویچ از اوکراینی‌ها خواستم نام او را بر استودیوی فیلم کیف بگذارند و آنها همین کار را کردند.»

آیزنشتاین برخلافِ داوژنکو آن قدر زنده نماند که مرگ دیکتاتور را ببیند. استالین از همان آغاز حکمرانی‌اش، کار و فعالیتِ آیزنشتاین را از نزدیک زیر نظر داشت زیرا از قدرتِ برانگیزاننده‌ی فیلم‌های این نابغه‌ی سینما کاملا آگاه بود. برخوردهای استالین با آیزنشتاین از فیلم **اکتبر** (**یا ده روزی که دنیا را لرزاند**) شروع شد. آیزنشتاین سفارشِ ساخت این فیلم را از

حکومت شوروی دریافت کرده بود. قرار بر این بود فیلم به مناسبتِ فرا رسیدن دهمین سال پیروزی انقلاب اکتبر در سینماهای شوروی به نمایش درآید. آیزنشتاین موقعی که ساخت فیلم را شروع کرد، لئون تروتسکی هنوز مغضوبِ استالین واقع نشده و یکی از سران حکومت شوروی بود. در نسخه‌ی اولیه‌ی فیلم، تروتسکی حضور چشمگیری دارد. واقعیت هم آن بودکه تروتسکی در کنار لنین دو چهره‌ی اصلی در رهبری انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ بودند. اما در سال ۱۹۲۷ اختلافات میان تروتسکی و استالین به قدری بالا گرفت که نهایتاً به اخراج تروتسکی از حزب و سپس تبعید وی از کشور منجر شد. در چنین شرایطی آیزنشتاین چاره‌ای نداشت جز حذف تمامی صحنه‌های تروتسکی از فیلمش. او همچنین مجبور شد عنوان فیلمش را عوض کند زیرا استالین از عنوان اولیه‌ی فیلم (**ده روزی که دنیا را لرزاند**) خوشش نمی‌آمد. این عنوان برگرفته از عنوان کتاب معروف جان رید خبرنگار کمونیست آمریکایی بود؛ کتابی که لنین آن را ستوده بود. کتاب **ده روزی که دنیا را لرزاند** یک واقعه‌نگاری دقیق و موثق از انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ است. در این کتاب شخصیت‌های اصلی لنین و تروتسکی هستند و استالین حضور بسیار ناچیزی دارد. استالین چند سال بعد، چاپ و انتشار کتاب **ده روزی که دنیا را لرزاند** را در شوروی ممنوع و دارندگان این کتاب را به اعدام محکوم کرد. آیزنشتاین به اجبار

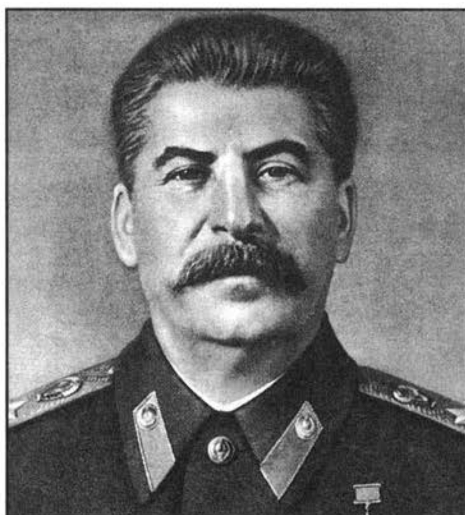


صحنه‌های تروتسکی را از فیلم **اکتبر** درآورد؛ هرچند که همچنان حضور تروتسکی در برخی از صحنه‌ها به چشم می‌خورد بدون اینکه ذکری از نام وی بشود. آیزنشتاین همچنین به خاطر برخی از سکانس‌های مونتاژی و هنری **اکتبر** با انتقادات تندی از جانبِ منتقدان گوش به فرمان استالین مواجه شد.

فیلم ساختن برای آیزنشتاین روز به روز دشوارتر می‌شد. در ژانویه‌ی ۱۹۳۵ به مناسبت برگزاری جشن پانزدهمین سالگرد صنعت فیلم شوروی، کنفرانسی با شرکت همه‌ی کارکنان صنعت فیلم تشکیل شد. شرکت کنندگان در کنفرانس از «گوشه‌گیری» و «انزوای» آیزنشتاین انتقاد کردند. با این وجود لف کولشف سینماگر برجسته‌ی شوروی، به دفاع از آیزنشتاین پرداخت و اعلام کرد که او نه‌تنها هرگز در برج عاج روشنفکری ننشسته بلکه در طی همه‌ی این سال‌ها مشغول تحقیق و پژوهش بوده است. بوریس شومیاتسکی، سرپرست امور سینمایی شوروی (که مستقیماً زیر نظر استالین کار می‌کرد) تندترین انتقادات را از آیزنشتاین به عمل آورد. به آیزنشتاین در این کنفرانس سه روزه فرصت داده شد که از خود دفاع کند. او در یک دفاعیه‌ی ده ساعته از تئوری‌های فیلمسازی خود به شدت و قویاً دفاع کرد. استالین تصمیم گرفت فرصت دیگری به آیزنشتاین بدهد. چند هفته بعد، آیزنشتاین کار فیلمبرداری نخستین فیلم ناطق خود، **چمنزار برژین**، را آغاز کرد. اما دخالت‌های مسئولین حکومتی در طول دوره‌ی فیلمبرداری به اوج خود رسید. دوباره یک کنفرانس سه روزه برپا شد. شومیاتسکی تعزیه‌گردان این نمایش بود. شورای هنری کشور پس از یک هفته اعلام کرد که «آیزنشتاین در دنیای فرمالیسم غرق شده و به خاطر شیفتگی زیادش به فرم و ترکیب بصری، مفهومِ اشتراکی کردن مزارع و کشت تعاونی را در فیلم خود به نحوِ انحرافی‌ای بررسی کرده است.» شومیاتسکی هم در فوریه‌ی ۱۹۳۷ در روزنامه‌ی دولتی پراودا نوشت: «هنرمندی چون آیزنشتاین از درکِ فضای روستا عاجز شده است. او در فیلمِ خود روابط طبیعی دهقانان و هدف آنها از کشت و کارِ تعاونی را خارج از موازینِ رئالیسم سوسیالیستی نشان داده... و حالا هم موضوعِ

فیلم را به صورت یک معما درآورده است!» آیزنشتاین با درجِ مقاله‌ای به شومیاتسکی پاسخ گفت؛ هرچند که برخی از انتقادات وی را وارد دانست، اما در مجموع گفت این فیلم را به وی تحمیل کرده‌اند. به این ترتیب **چمنزار برژین** هرگز ساخته نشد.

خطرِ جنگ اتحاد شوروی را تهدید می‌کرد. استالین پی برده بود که باید غرور ملی روس‌ها را نوازش کند. او از سینماگران کشور خواست که در مورد شخصیت‌های ملی (تزارهای باکفایت و سرداران جنگی شجاعِ تزارها) فیلم‌هایی بسازند. استالین به ویژه از آیزنشتاین خواست که فیلمی درباره‌ی الکساندر نوسکی، سردار روس، که در قرن سیزدهم میلادی در برابر تجاوزکاران آلمانی ایستادگی کرده و آنها را شکست داده بود، بسازد. **الکساندر نوسکی** در عمل بیش از آنکه یک فیلم سفارشی باشد، تجربه‌ی بی‌نظیری از ترکیب صدا و تصویر از کار درآمد. این فیلم در سال ۱۹۳۸ برای مدت کوتاهی در شوروی اکران شد اما پس از آنکه آلمان و شوروی با یکدیگر پیمان صلح امضاء کردند، استالین نمایش آن را در شوروی ممنوع اعلام کرد زیرا نمی‌خواست سبب ناراحتی «متحد» آلمانی‌اش شود. آیزنشتاین بنا به دستور استالین طی سال‌های جنگ مشغول ساختنِ فیلم سه قسمتی **ایوان مخوف** شد. ایوان یکی از بی‌رحم‌ترین و خونریزترین تزارها در تاریخ روسیه بود اما استالین علاقه‌ی خاصی به این تزار بی‌رحم داشت. قسمت اول **ایوان مخوف** در همان زمانِ جنگ به نمایش درآمد و یک جایزه‌ی مخصوص دولتی را هم از آن آیزنشتاین ساخت. اما استالین موقعی که برخی از صحنه‌های قسمت دوم را دید، حسابی عصبانی شد. استالین در فوریه‌ی ۱۹۴۷ آیزنشتاین را به حضور طلبید تا دلایل «اشتباهات» وی را در فیلم متذکر شود. اولین ایراد استالین این بود که چرا آیزنشتاین تصویرِ هراس‌آور و زشتی را از «اپریچنیک‌ها» در فیلم خود ارایه کرده است. «اپریچنیک‌ها» در واقع پلیس مخفی تزار ایوان بودند. این نیروها برای حفظ قدرت تزار مرتکب جنایت‌های فجیع بسیاری شده بودند. اما استالین معتقد بود که بی‌رحمی ایوان و اپریچنیک‌ها برای حفظ عظمتِ روسیه ضروری بوده است. استالین در دیدار حضوری‌اش با آیزنشتاین



به وی گفت: «تو پلیس مخفی ایوان را در فیلمت به صورتِ زشتی تصویر کرده‌ای در حالی که این نیروی پلیس در واقع یک نیروی ترقی‌خواه بوده است... علاوه بر این، تو به اندازه‌ی کافی از ایوان تعریف نکرده‌ای... باید یادت باشد که ایوان یک پادشاه بزرگ و فرزانه بود. ایوان برخلاف پطر کبیر، با هرگونه نفوذ خارجی در روسیه مخالف بود. بله ایوان پادشاه بی‌رحمی بود. حرفی ندارم، می‌توانی این را نشان بدهی، منتهی باید این نکته را هم نشان بدهی که به چه دلیل ضرورت داشته که او بی‌رحم باشد. در پایان یک نکته‌ی دیگر را هم می‌خواهم متذکر شوم. ایوان از روی نادانی پنج طایفه از اشرافِ زمین‌دار (بویارها) را باقی گذاشت و همین کار دستش داد. او باید این پنج طایفه را هم می‌شکست...»

از حرف‌های استالین پیداست که او بدجوری با ایوانِ مخوف، این پادشاه بی‌رحم، همذات پنداری می‌کرده است. استالین هم، مثل ایوان، جنایات و بی‌رحمی‌های بسیاری مرتکب شده بود اما تصور می‌کرد که این بی‌رحمی‌ها برای حفظ بزرگی و عظمت کشورش ضروری بوده است. به هر حال آیزنشتاین از کاخ کرملین به استودیوی موسفیلم برگشت تا اصلاحاتِ لازم را در قسمت دوم و قسمت سوم فیلم که هنوز ساخت آن شروع نشده بود

اعمال کند. اما اجل به وی مهلت نداد. آیزنشتاین در سال ۱۹۴۸ بعد از تدوین کامل قسمت دوم **ایوان مخوف** درگذشت. قسمت دوم **ایوان مخوف** تنها پنج سال پس از مرگ استالین، در سال ۱۹۵۸، اجازه‌ی نمایش عمومی یافت.

هیچ حاکمی در قرن بیستم به اندازه‌ی استالین در کشتنِ مردم کشورش بی‌رحم و قاطع نبوده است. موج کشتاری که استالین راه انداخته بود چنان وسیع و گسترده بود که هیچ قشر و طبقه و صنفی از آن در امان نماند. نیکیتا خروشچف که در زمان استالین یکی از همکاران نزدیک و معتمد وی بود، این فضای ترسناک را با استفاده از یک قیاسِ سینمایی جالب، این‌گونه شرح داده است:

«یادم هست یک بار در حضور استالین در سینمای کاخ کرملین یک فیلمِ تاریخی بسیار ناخوشایندی را دیدیم. قصه‌ی فیلم درباره‌ی ناخدای کشتی‌ای بود که به هند می‌رود و گنجی را بار کشتی‌اش می‌کند. این ناخدای بی‌رحم و تبهکار در بازگشت دست به کار می‌شود تا سرِ خدمه‌ی کشتی را یکی یکی زیر آب کند. شیوه‌ی کارش به این شکل بود: در اتاق مخصوصش عکس کسی را که در نظر داشت از بین ببرد به دیوار می‌زد؛ فقط برای یادآوری. ناخدا پس از اینکه شخص مورد نظر را از عرشه به دریا می‌انداخت عکس قربانی بعدی را به دیوار می‌زد. گمان می‌کنم سرانجام خود این ناخدا هم از بین می‌رفت. می‌گویند که این داستان حقیقت داشته. تماشای این فیلم و دیدن خیانت و نامردی این ناخدا بی‌اختیار این نکته را بر ما متذکر می‌شد که چگونه کسانی که با استالین کار می‌کردند اغلب ناپدید می‌شدند. این فکر ذهنمان را جولانگاه خود ساخته بود که آیا استالین دشمنان خلق را هم به همین نحو نمی‌کشت؟ استالین موقعی که فیلم تمام شد، به ما گفت: "خب رفقا برویم یک چیزی بخوریم، موافقید؟" اما ما اصلا گرسنه‌مان نبود.»

ترسِ خروشچف کاملا به جا بود. استالین از صمیم قلب معتقد بود «مرگ حلالِ مشکلات است؛ آدم که رفت مشکل هم می‌رود.» واسیلونا شپورینا، بنیانگذار تئاتر خیمه‌شب بازی لنینگراد و همسرِ یوری شپورینِ آهنگساز،

در دفترچه‌ی خاطراتش جوّ مرگبار استالینی آن سال‌ها را این‌گونه توصیف کرده‌است: «(۱۰ اکتبر ۱۹۳۷) وقتی می‌بینیم مردم چنین خونسرد می‌گویند: او را کشتند، دیگری را کشتند، کشتند، کشتند، کشتند، حالِ تهوع گلویم را می‌فشارد. این کلمات در هوا طنین می‌اندازد. مردم راحت و آرام این کلمات را بر زبان می‌آورند، انگار بگویند: فلانی رفت سینما.»

برخورد استالین با هنرمندان و نویسندگان متفاوت با برخورد لنین بود. لنین بارها هشدار داده بود که حکومت نباید در مورد هنرمندان ونویسندگان بیش از حد سخت‌گیری کند: «جای گفتگو نیست که ادبیات و هنرها کمتر از هر چیز قابلیت آن را دارند که به یک برابری مکانیکی، به یک همسطحی، به تسلطِ اکثریت بر اقلیت تن در دهد. البته در این زمینه ما مطلقاً باید گسترده‌ترین امکانات را برای ابتکارهای شخصی، برای تمایلات فردی، برای تفکر و تخیل و برای شکل و محتوا تضمین کنیم.» اما استالین برخلاف لنین معتقد بود: «هنرمندانِ آفرینش‌گر باید بدانند که کسانی که بی‌توجه و بی‌مسئولیت کار می‌کنند، به راحتی از جانب هنرِ پیشرفته‌ی شوروی از صحنه به زیر کشیده خواهند شد.» و همه می‌دانستند که معنای «از صحنه به زیر کشیده شدن» یعنی چه؟

استالین وقتی فیلم **پدر و پسر**، ساخته‌ی ام بارسیکایا را دید به شدت عصبانی شد. فیلم، مدیرِ کارخانه‌ای را نشان می‌داد که به سبب کثرت مشغله نمی‌تواند خوب به پسرش برسد. استالین نه‌تنها اجازه‌ی نمایش به این فیلم را نداد بلکه دستور داد کارگردان بیچاره را دستیگر و زندانی کنند. بارسکایا عاقبت تیرباران شد زیرا در فیلم خود مدیر کمونیست خوبی را به تصویر کشیده بود که در خانه پدر خوبی برای فرزندانش نبود. استالین دوست داشت مدیرانش، هم در خانه و هم در کارخانه، الگوی کامل باشند. احتمالا مهمترین و فجیع‌ترین جنایتِ استالین در عرصه‌ی سینما و تئاتر، کشتنِ فسیوولد مایرهولت است. جرم مایرهوتد این بودکه یکی از نمایشنامه‌هایش مطبوعِ نظر استالین نیفتاده بود. مایرهولت حاضر نشد توبه کند و به همین خاطر روانه‌ی شکنجه‌گاه شد. بازجویان این پیرمرد محترم ۶۵ ساله را به شدیدترین شکل ممکن شکنجه کرده و در دهان او

شاشیدند. مایرهولد عاقبت زیر شکنجه‌ها مجبور شد «اعتراف» کند که جاسوس انگلیس و ژاپن بوده است. چند روز پس از دستیگری مایرهولت، جسد زن جوان او (هنرپیشه‌ای به اسم زینا ریخ) را در آپارتمان آنها یافتند. زینا با هفده ضربه‌ی چاقو به قتل رسیده بود. همسایه‌ها جیغ‌ها زینا را شنیده بودند اما فکر می‌کردند که او دارد برای بازی در تئاتر تمرین می‌کند. مایرهولت عاقبت در ۲ فوریه‌ی ۱۹۴۰ تیرباران شد.

استالین به ویژه نفرت فراوانی از هنرمندان یهودی داشت. یکی از این هنرمندان، یک فیلمسازی یهودی به اسم الکسی کاپلر بود. الکسی در سال‌های آغازین دهه‌ی چهل با دختر استالین، سوتلانا، آشنا شده و روابط عاشقانه‌ای میان آنها شکل گرفته بود. پلیس مخفی شوروی کاملا از قضیه اطلاع داشت. آنها موضوع را به استالین گفتند و استالین هم بلافاصله دستور داد الکسی را دستگیر و روانه‌ی اردوگاه کار اجباری «ورکوتا»، کنند. جرم الکسی، جاسوسی اعلام شده بود. سوتلانا وقتی از قضیه مطلع شد نزد پدرش رفت و به او گفت: «چرا این کار را کردی؟ من عاشقی الکسی هستم.» بقیه‌ی ماجرا را سوتلانا در کتاب خاطراتش این‌گونه نقل کرده است: «پدرم فریاد کشید: "عشق!!" اوبا چنان تنفری این واژه را بیان کرد که قادر به توصیف آن نیستم. پدرم برای اولین بار در عمرش به صورت من سیلی زد، دو بار، و سپس رو به دایه‌ام کرد و گفت: "نگاهش کن، خودش را چه پست کرده است! جنگ به این شدت ادامه دارد و آن وقت این خانم مدام مشغول عشق‌بازی است!"» رابطه‌ی دختر و پدر در پی این ماجرا برای همیشه قطع شد. اما بشنوید از سرنوشت الکسی کاپلر بیچاره. کاپلر بعد از تمام شدنِ پنج سال دوره‌ی محکومیتش به پنج سال دیگر هم محکوم شد. کاپلر از بازداشتگاه خطاب به استالین، نوشت: «جوزف ویساریونوویچ عزیز! من به وسیله‌ی کمیسیون ویژه به اتهامِ اظهاراتِ ضد شوروی محکوم شده‌ام. آن وقت حاضر نشدم این اتهام را قبول کنم، حالا هم همین طور. من به دریافت مدال لنین و استالین درجه‌ی یک موفق شده‌ام و در ساختن این فیلم‌ها دخالت داشته‌ام: آن زن از مام وطن دفاع می‌کند، کوتوفسکی و یک روز جنگ. من فقط گستاخ بودنم را

قبول می‌کنم. اجازه بدهید به جبهه بروم. از شما خواهش می‌کنم.» استالین به درخواست کاپلر ترتیب اثر نداد.

تعقیب و آزارِ نویسندگان، هنرمندان، آهنگسازان، منتقدانِ تئاتر و سینماگران در سال‌های ۱۹۴۶ تا ۱۹۴۷ با سلسله سخنرانی‌هایی که ژدانف، عامل استالین در عرصه‌ی فرهنگ وهنر ایراد کرد، شدت بیشتری یافت. از جمله هنرمندانی که هدف انواع تهمت‌ها و توهین‌ها قرار گرفتند می‌توان به این اسامی اشاره کرد: بوریس پاسترناک، دیمیتری شوستاکوویچ، سرگئی پراکوفیف، آرام خاچاتوریان. سرگئی آیزنشتاین، فیسوولد پودوفکین و گروسمن.

در سال ۱۹۴۰ کارگردانان سینمای شوروی هنوز آن قدر جرأت داشتند که برای استالین نامه‌ی سرگشاده بنویسند و به فشارهای حزب و حکومت اعتراض کنند. یکی از این نامه‌ها را فیلمسازانی مثل ال. تروبیرگ، ام. ای. روم، کاپلر، اس. واسیلیف، اف. ارملر، گ. الکساندروف امضاء کرده بودند. اما در اواخر این دهه دیگر کسی به خود جرأت نمی‌داد که چنین نامه‌هایی بنویسد یا امضاء کند. سال‌های آخر حکومت استالین پر از کشمکش و مبارزه‌ای غم‌انگیز و مضحک بین وی و روشنفکران و هنرمندان بود. هنرمندان و سینماگران می‌بایست بر طناب باریکی گام برمی‌داشتند که در میان دو پرتگاه خطرناک «ناسیونالیسم» و «جهان وطنی بی‌ریشه» قرار گرفته بود. استالین، آندری ژدانف، عضو پولیت‌بورو و فرماندار لنینگراد را مأمور حفظِ نظم در میان ایدئولوگ‌ها و تنبیه «هنرمندانِ منحرف» کرده بود. هنرمندان از دوره‌ی کوتاه سانسور ژدانفی بر هنر و ادبیات به عنوان یکی از بدترین بلایای نازل شده‌ای یاد می‌کردند که باید تحمل کنند. ژدانف در سال ۱۹۴۸ بعد از اینکه از چشمِ استالین افتاد، به شکل مرموزی درگذشت. اما فشار بر سینماگران و هنرمندان نه تنها کمتر نشد بلکه افزایش یافت.

روی مدودف، مورخِ سرشناس شوروی، در کتاب ستایش شده‌اش «در دادگاه **تاریخ**» نوشته است عشق استالین به سینما موجب شد که بسیاری از سینماگران این کشور از دورانِ طولانیِ ترور و سرکوب جانِ سالم به

در ببرند. مدودف می‌نویسد: «در شهادت‌های جعلی هنرمندان، نویسندگان و سینماگرانِ بازداشت شده، اتهاماتی علیه صدها نفر عنوان شده بود که هیچگاه مورد حمله قرار نگرفتند. به عنوان مثال نامِ پاسترناک و یوری اوله‌شا به عنوان همدستان ایزاک بابل و فسیوولد مایرهولت در به اصطلاح سازمانِ انحرافی «اهل ادب» برده شده بود. اما استالین آنها را بازداشت نکرد. او همچنین اجازه نداد بسیاری از کارگردانان سینما که ان.ک.و.د (تشکیلات اطلاعاتی شوروی) اتهامات زیادی برای آنها تدارک دیده بود، بازداشت شوند. استالین به هنگامِ استراحت دوست داشت فیلم تماشا کند... روشن است که عشقِ استالین به سینما، جان بسیاری از کارگردانان شوروی را نجات داد.» اما استالین به رغمِ مدارای نسبی‌اش با فیلمسازان شوروی، با مدیران سینمایی کشور برخورد بسیار تند و بی‌رحمانه‌ای داشت. برای مثال می‌توان به نحوه‌ی برخورد استالین با بوریس شومیاتسکی اشاره کرد. شومیاتسکی در اوایل دهه‌ی سی از سوی استالین به سمتِ ریاست صنایعِ سینمایی شوروی منصوب شد. شومیاتسکی همه‌ی پروژه‌های سینمایی آیزنشتاین را در سال‌های ۱۹۳۱ و ۱۹۳۲ رد کرده بود. استالین که احساس می‌کرد شومیاتسکی مدیر لایقی برای سینمای شوروی است، وی را به کاخ کرملین فرا خواند و به وی گفت:



استالین و خروشچف در کنگره حزب کمونیست

«بوریس دلم می‌خواهد به هالیوود بروی و همه‌ی استودیوهایش را ببینی. دوست دارم از الگوی کار آنها (هالیوود) سردربیاوری. من می‌خواهم از این الگو برای ساختنِ فیلم‌های انقلابی شوروی استفاده کنم. برو ببینم چه کار می‌کنی.» شومیاتسکی دستور استالین را اجرا کرد و برای مدت دو سه ماه همه‌ی استودیوهای فیلمسازی هالیوود را دید و با یادداشت‌های مفصلی که برداشته بود از آمریکا به خانه بازگشت. شومیاتسکی عاقبت با درخواست آیزنشتاین برای ساختنِ فیلم پرهزینه‌ی **چمنزار برژین** موافقت کرد و ۲ میلیون روبل برای ساختن فیلم در اختیار آیزنشتاین گذاشت. کمی بعد فیلمبرداری شروع شد اما شومیاتسکی در مارسِ ۱۹۳۷ دستور توقف فیلمبرداری را صادر کرد. آیزنشتاین هم تحت این فشارها مجبور شد اعتراف کند که «تماس خلاق و گسترده با توده‌ها و واقعیت‌ها را از دست داده» است. اما به رغم سخت‌گیری‌های شومیاتسکی، استالین از عملکرد او راضی نبود و به همین دلیل در اواخل دهه‌ی سی دستور بازداشت شومیاتسکی را صادر کرد. این مدیر بخت برگشته چند ماهی پس از بازداشت به اتهام «اتلاف بودجه‌ی کشور» تیرباران شد.

دیگر مدیر سینمایی شوروی که مغضوبِ استالین واقع شد، بوریس دایاکف نام داشت. دایاکف یک داستانسرا، نمایشنامه‌نویس و عضو اتحادیه‌ی نویسندگان شوروی بود. اوجِ پیشرفتِ ادرای دایاکف زمانی بود که وی به سمتِ مسئولِ بررسی فیلم‌های سینمایی در وزارت امور سینمایی کشور منصوب شد. دایاکف به جنگ بر ضدِ «فیلمنامه‌های مضر و از نظر ایدئولوژی نامناسب» و نویسندگان آن معروف بود و در مورد «آثار مخرب شماری از دست‌اندرکاران فیلم در شوروی» گزارش‌هایی به مقامات بالا و شخص استالین می‌نوشت. اما در همین زمان ناگهان زیر پای او خالی شد و بازداشت گردید. دایاکف چندین سال را در اردوگاه کار اجباری سپری کرد. وی با اینکه زندانی بود اما همچنان خود را به استالین و نظام شوروی متعهد می‌دانست. دایاکف از اردوگاه نامه‌ی زیر را به استالین نوشت: «... بعضی افراد که فکر و ذکرشان زیبایی‌شناسی بورژوازی است و معیارهای هالیوودی را در متن فیلمنامه‌ها و پرده‌های سینما رواج

می‌دهند، همچنان در بخش‌های مهمی از صنعت فیلمسازی شوروی مشغول فعالیت هستند. با کمک بالشاکف وزیر امور سینمایی شروع کرده بودیم به افشاگری راجع به آنها. اگر دستگیر نشده بودم تک‌تک آنهارا لو می‌دادم... همین حالا هم که در یکی از اردوگاه‌ها هستم، باز در اضطراب به سر می‌برم. اشخاصی در بعضی از سازمان‌های سینمایی کشور هستند که به دست خود و یا احتمالا به توصیه‌ی دیگران، در راه کسبِ موفقیتِ بیشترِ سینمای شوروی خرابکاری می‌کنند و سعی دارند پیام ایدئولوژیک فیلم‌های ما را کم‌رنگ کنند... در تاریخ ۲۹ ماه می ۱۹۵۰ در اظهاریه‌ی خودم به وزیر امنیت کشور شرح کاملی در این باب نوشته‌ام... این‌گونه همکاری‌ها به طیب خاطر و از روی صداقت است... اجازه ندهید که زندگی و توانایی‌های خلاق من بیهوده تباه شود. من می‌خواهم و باید هنوز مورد استفاده قرار بگیرم. به من اعتماد کنید، به هر شکلی که باشد آن را جبران می‌کنم... زندگی‌ام را نجات بدهید...» دایاکف تا زمانی که استالین زنده بود آزاد نشد. وی در سال ۱۹۸۷ خاطرات سه جلدی خود را روانه‌ی بازار کرد. او تا آخر عمر همچنان به لنین و استالین عشق می‌ورزید.
سایمن مانتیفوری، مورخ انگلیسی، در تازه‌ترین کتابی که درباره‌ی زندگی استالین چاپ و منتشر کرده، فصلی را به علایق سینمایی استالین اختصاص داده است. مانتیفوری می‌نویسد:



مقامات رژیم شوروی در دفتر کار استالین در کرملین دور هم جمع می‌شدند. سپهسالار استالین پس از پایان جلسه همیشه پیشنهاد می‌کرد که یک فیلم سینمایی با هم ببینند. او سپس بر روی فرش‌های قرمز و آبی راهروهای کرملین قدم می‌گذاشت، در حالی که مقامات با اندکی فاصله در پشت سرش حرکت می‌کردند. آنها چند دقیقه بعد به سالن لوکس سینما می‌رسیدند که بر روی طبقه‌ی دوم «کاخ بزرگ کرملین» در باغ زمستانی قدیمی ساخته شده بود.
فاصله‌ی دفتر کار استالین تا سینما فقط چند دقیقه بود. سالن سینما را



با مبلمان آبی‌رنگ دکور کرده بودند. مبل‌ها به صورت جفت پشت سر هم چیده شده بود. در بین هر دو مبل یک میز قرار داشت که روی آن بطری آب معدنی، بطری شراب، بسته‌ی سیگار و چند بسته شکلات گذاشته بودند. فرشِ کف سالن خاکستری بود و روی آن چند قالیچه انداخته بودند. قبل از اینکه استالین وارد سالن شود، اعضای دفتر سیاسی داخل سالن می‌شدند و در روی صندلی‌های خود می‌نشستند. آنها ردیف جلو را که مخصوص استالین بود خالی می‌گذاشتند. سپس «وزیر سینما»، ایوان بالشاکف، به میهمانان خوشامد می‌گفت. بالشاکف که از سال ۱۹۳۹ صنعت فیلم شوروی را اداره کرده بود پای ثابت و ضروری این جلسات نمایش فیلم بود؛ هر چند که دلیل این حضور بیشتر به خاطر وجه کمیک وی بود. بالشاکف از استالین وحشت داشت زیرا دو مقامی که قبل از وی ریاست امور سینمایی شوروی را بر عهده داشتند تیرباران شده بودند. هر چقدر استالین پیرتر می‌شد، فیلم تماشا کردن به آیینی دغدغه‌وارتر مبدل می‌شد. نهایتا کار به آنجا رسید که استالین برای تصمیم‌گیری در امور حکومتی‌اش از فیلم‌ها کمک می‌گرفت.

تصمیم بزرگ بالشاکف این بود که چه فیلمی را باید برای نمایش انتخاب

کند. او باید حدس می‌زد که استالین در موقعِ ورودش به سالنِ سینما چه حس و حالی دارد تا بر همین اساس، فیلمِ مناسبی را برای نمایش انتخاب کند. بالشاکف طرز راه رفتن و حالت صدای رهبر را دقیقا زیر نظر می‌گرفت و بعضی وقت‌ها، اگر شانس می‌آورد، منشی‌های استالین قبلا سرنخ‌ها را به وی می‌دادند. اگر استالین حس و حالِ ناخوشی داشت، بالشاکف می‌دانست که حالا زمان مناسبی برای نمایش یک فیلم تازه نیست. استالین بنده‌ی عادت‌های خودش بود. او عاشق تماشای فیلم‌های محبوب قدیمی‌اش بود؛ فیلم‌هایی مثل **ولگا! ولگا!** یا فیلم‌های خارجی‌ای مثل **در شیکاگوی قدیم** ، **مأموریت به مسکو** ، **یک شب اتفاق افتاد** و هر فیلمی از چارلی چاپلین.

استالین حالا صاحب یک آرشیو پروپیمان از فیلم‌های آمریکایی، انگلیسی و آلمانی شده بود؛ آرشیوی که تا پیش از این متعلق به شخص دکتر گوبلز (وزیر تبلیغات آلمان نازی) بود. اگر استالین در وضع روحی بدی به سر می‌برد، نمایش یکی از فیلم‌های آرشیو گوبلز می‌توانست حال او را خوب کند. استالین فیلم‌های کارآگاهی، وسترن، گنگستری و بزن‌بزن را دوست می‌داشت. او نمایش هر فیلمی را که دارای صحنه‌های سکسی بود ممنوع کرده بود. یک بار بالشاکف اندکی خطر کرد و فیلمی را به نمایش درآورد که در آن صحنه‌ی ناجوری وجود داشت. استالین به محض اینکه این صحنه را دید به روی میز کوبید و فریاد زد: «بالشاکف، نکند تو می‌خواهی اینجا را به فاحشه‌خانه تبدیل کنی؟» او سپس سالن سینما را ترک کرد، در حالی که اعضای دفتر سیاسی نیز پشت سرش به راه افتادند. بالشاکف بیچاره هر لحظه منتظر بود که مأموران از راه برسند و وی را دستگیر کنند. از این به بعد، بالشاکف هر صحنه‌ای را که کمترین نشانه‌ای از سکس در آن به چشم می‌خورد از فیلم‌ها قیچی می‌کرد.

استالین به بالشاکف دستور داد که فیلم‌های خارجی را به روسی دوبله کند. اما بالشاکف زبان انگلیسی را خیلی کم می‌فهمید. بنابراین او بیشتر اوقات خود را صرف آمادگی جهتِ جلساتِ نمایش فیلم می‌کرد. روش کار این طور بود که مترجمان را احضار می‌کرد و فیلم مورد نظر را با آنها

تماشا می‌کرد و دیالوگ‌ها را به خاطر می‌سپرد و فیلمنامه‌ی فیلم را مطالعه می‌کرد. اما گرفتاری اصلی بالشاکف این بود که در هر لحظه صدها فیلم وجود داشت و استالین ممکن بود ناگهان هوس فلان فیلم را بکند. در نتیجه، دوبله کردن فیلم‌ها توسط بالشاکف عملا به یک نمایش کمدی مبدل می‌شد. بالشاکف در سال ۱۹۵۱ موافقت استالین را برای نمایش فیلم **تارزان** گرفت. می‌توان تصور کرد که بالشاکف موقع نمایش این فیلم چگونه فریادهای تارزان در قعر جنگل را به سبک خود برای استالین و اعضای دفتر سیاسی «دوبله» می‌کرده است. اگر بالشاکف فیلم محبوب و قدیمی استالین، **ولگا! ولگا!** را به نمایش می‌گذاشت، استالین دوست داشت به همه نشان دهد که او تمامی دیالوگ‌های فیلم را از حفظ است و به همین خاطر قبل از اینکه کاراکترها دیالوگ‌های خود را بیان کنند، او جلوجلو آن دیالوگ‌ها را با صدای بلند تکرار می‌کرد.

اگر استالین سرحال می‌بود، بالشاکف این بخت را می‌یافت که یک فیلمِ جدید روسی نشان دهد. استالین همه‌ی فیلم‌های شوروی را قبل از نمایش عمومی می‌دید و در صورت لزوم سانسور می‌کرد. هیچ فیلمی بدون تأیید شخص او اجازه‌ی نمایش عمومی نداشت. در مواقعی که استالین برای تعطیلات در جنوب کشور به سر می‌برد، هیچ فیلم تازه‌ای به اکران درنمی‌آمد تا او از سفر برگردد و آنها را ببیند و اجازه‌ی نمایش بدهد.

بالشاکف چنان از استالین می‌ترسید که سعی می‌کرد موقع ورود او به سالن سینما خودش را در یک گوشه‌ای پنهان کند. یک بار، بالشاکف که در تاریکی سالن سینما خودش را استتار کرده بود، ناخواسته استالین را ترساند. استالین بر سر او فریاد زد: «تو کی هستی؟ اون گوشه داری چه کار می‌کنی؟ چرا قایم شدی؟» استالین پس از این حادثه برای چند هفته‌ای بالشاکف را تحویل نمی‌گرفت و به او اخم می‌کرد. استالین موقع تماشای فیلم در ردیف جلو می‌نشست و میهمانانش در اطراف او می‌نشستند. او تا سر جای خود می‌نشست شراب گرجی را با آب معدنی قاطی می‌کرد و سپس با صدای بلند می‌پرسید: «رفیق بالشاکف امروز می‌خواهد چه فیلمی به ما نشان دهد؟» بالشاکف اسمِ فیلم را اعلام می‌کرد و سپس در صندلی

انتهای سالن می‌نشست و به آپاراتچی‌ها دستور می‌داد کار را آغاز کنند. یک بار، یکی از آپارات‌ها به داخل سالن سقوط کرد و مقداری جیوه بر کف سالن ریخت. آپاراتچی‌ها در پی این حادثه متهم به ترور سپهسالار استالین شدند.

استالین موقع نمایش فیلم، از اول تا آخر، مدام حرف می‌زد. او مخصوصا از فیلم‌های کابویی ساخته شده توسط جان فورد (کارگردان آمریکایی) لذت می‌برد و اسپنسر تریسی و کلارک گیبل را ستایش می‌کرد اما در عین حال، به قول خروشچف، «به این سینماگران آمریکایی ناسزا می‌گفت و فیلم‌های آنها را با توجه به ملاک‌های ایدئولوژیک ارزیابی می‌کرد، و سپس فیلم‌های تازه‌ای از همین نوع سفارش می‌داد.»

استالین بازیگران فیلم‌ها را ستایش می‌کرد و موقع تماشای فیلم‌ها مدام می‌پرسید: «ما این بازیگر را قبلا در کدام فیلم دیده بودیم؟» بعد از پایان جنگ، بازیگران و کارگردانان شوروی در اغلب ضیافت‌های شام استالین حضور می‌یافتند. استالین به ویژه علاقه‌ی خاصی به میخاییل چیائورلی، کارگردان گرجی، و میخاییل گلووانی بازیگر گرجی داشت. چیائورلی متخصص ساختن فیلم‌هایی درباره‌ی اعمال قهرمانانه‌ی استالین بود. گلووانی هم در این فیلم‌ها نقش استالین را با لهجه‌ی گرجی بازی می‌کرد. دیگر بازیگری که نقش استالین را به ویژه در فیلم‌های پس از پایان جنگ بازی می‌کرد «الکسی دیکی» نام داشت که استالین را با لهجه‌ی روسی بازی می‌کرد. استالین یک بار در یکی از ضیافت‌های شبانه‌اش به گلووانی گفت: «تو تمام مدت مرا زیر نظر داری.» وی در یک ضیافت دیگر از دیکی پرسید: «تو نقش استالین را چگونه بازی می‌کنی؟»

دیکی بازیگر پاسخ داد: «من شما را از همان دیدگاهی که خلق می‌بیند، می‌بینم و همان را بازی می‌کنم.»

استالین در حالی که داشت یک بطری براندی برای «دیکی» باز می‌کرد به او گفت: «آفرین، پاسخ درستی دادی.»

استالین معمولا به محض پایان فیلم رو به دوست روشنفکر خود، ژدانف (مسئول امور فرهنگی رژیم شوروی)، می‌کرد و از او می‌پرسید: «خب

رفیق ژدانف چه دارد که درباره‌ی این فیلم به ما بگوید؟» ژدانف هم معمولا چند حکم قلنبه سلنبه از خودش صادر می‌کرد. سپس نوبت به مولتف (وزیر امور خارجه) می‌رسید تا به صورت بسیار موجز و مختصر فیلم را نقد کند. بریا (وزیر اطلاعات) معمولا اظهارنظرهای خنده‌دار و گزنده می‌کرد. استالین دوست داشت که درباره‌ی سازندگان فیلم‌ها حرف‌های بامزه بزنند؛ مثلا می‌گفت: «اگر از کار این فیلمساز رضایت ندارید، دستور بدهم رفیق اولریخ (دادستان شوروی) حکم مرگ او را صادر کند.»

بالشاکف پس از نمایش هر فیلم جدید روسی، تمامی اظهارنظرهای استالین و میهمانانش را یادداشت می‌کرد. او صبح روز بعد، کارگردان یا فیلمنامه‌نویس فیلم را به دفتر کار خود فرا می‌خواند و نقطه نظرات مقامات را بدون مشخص کردن نام و هویت آنها، به وی منتقل می‌کرد. البته کارگردان یا فیلمنامه‌نویس مورد نظر از لحن و تُنِ صدای بالشاکف می‌فهمید که هر اظهار نظری متعلق به کدام مقام است.

بالشاکف از دوران استالین جان سالم به در برد. وی در دوران خروشچف «معاون وزیر تجارت» شد و عاقبت در سال ۱۹۸۰ درگذشت.

استالین سیاست‌هایش را به فیلم‌ها تحمیل می‌کرد اما در عین حال فیلم‌ها را نیز بر عالم واقعیت تحمیل می‌کرد. میلووان جیلاس متوجه شد که استالین «چگونه مثل یک آدم بی‌سواد به غلط واقعیتِ هنری روی پرده را با واقعیت دنیای بیرون یکی می‌پندارد.» او از فیلم‌هایی که قصه‌ی آنها درباره‌ی قتل دوستان و همکاران بود لذت وافر می‌برد. خروشچف و میکویان چندین بار در حضور استالین یک فیلم انگلیسی دیده بودند که قصه‌اش درباره‌ی یک دزد دریایی بود که مقداری طلا می‌دزدد و سپس «تک‌تک» همدستان خود را می‌کشد تا همه‌ی طلاها را به تنهایی مال خود کند.

استالین موقع تماشای فیلم از فرط شعف و لذت فریاد برمی‌آورد: «عجب آدم باحالی، دیدی چه کرد!» تماشای این فیلم، که بی‌شک یکی از مجموعه فیلم‌های گوبلز بود، برای رفقای استالین «افسرده‌کننده» بود. خروشچف تا آخر عمر صحنه‌های این فیلم یادش بود. او در کتاب خاطرات‌اش نوشت: «ما آدم‌های موقتی و زودگذری بودیم.» استالین خود را روز به روز

منزوی‌تر می‌ساخت و همین باعث شده بود که فیلم‌ها نقش قدرتمندتری در تصمیم‌گیری‌های وی ایفا کنند. او بعد از پایان جنگ به فکر تحمیل مالیات به دهقانان افتاد. این در حالی بود که دهقانان شوروی حتی در مناطق نزدیک شهرها در فقر و قحطی زندگی می‌کردند. همه‌ی اعضای دفتر سیاسی مخالف این تصمیم استالین بودند. استالین خشمگین شد. او به این نتیجه رسیده بود که دهقانان از عهده‌ی پرداخت مالیات‌ها برخواهند آمد. استالین برای اثبات نظر خود به یکی از فیلم‌های تبلیغاتی شوروی اشاره کرد که در آن میزهای دهقانان از فرط تحمل میوه‌ها و غذاهای مختلف در شرف از هم شکستن بود. او از بس که این فیلم‌ها را دیده بود واقعا باورش شده بود که هیچ گرسنگی و قحطی‌ای در روستاهای کشور وجود ندارد. استالین پس از تماشای فیلم **دریاسالار اوچاکف**، که قصه‌اش درباره‌ی یک آدمیرال روسی در زمان کاترین کبیر بود، به فکر ساختن یک ناوگان قدرتمند افتاد. او در جلسات با مقامات نیروی دریایی، مدام جمله‌ی قصاری را نقل می‌کرد که در فیلمِ **دریاسالار اوچاکف** از زبان یکی از کاراکترها شنیده بود: «نیروهای زمینی شمشیری در یک دست است؛ نیروهای دریایی شمشیری در دست دیگر.» استالین در واقع ترکیبی بود از یوزف گوبلز و الکساندر کوردا؛ یک زوج نامحتمل که عشق به سینما آنها را به هم پیوند داده بود.

استالین عاشق پروپا قرص فیلم‌ها بود. او در سال ۱۹۳۴ آنقدر به تماشای دو فیلمِ **چاپایف** و **دوستانِ محشر** رفته بود که اغلب دیالوگ‌های آنها را از حفظ بود. فیلم **دوستان محشر**، به کارگردانی گریگوری الکساندروف، شخصا زیر نظارت استالین ساخته شده بود. موقعی که این کارگردان فیلم **دوستان محشر** را به پایان رساند، شومیاتسکی (مسئول وقت امور سینمایی شوروی) تصمیم گرفت فقط حلقه‌ی اول را به استالین نشان دهد تا این جوری به عطش ارباب دامن بزند. شومیاتسکی ابتدا وانمود کرد که فقط حلقه‌ی اول فیلم آماده شده و حلقه‌ی دوم هنوز آماده نشده است. رهبر معظم حلقه‌ی اول راکه دید، عاشق فیلم شد. او گفت: «بوریس (شومیاتسکی) یالله بقیه‌اش را هم نشانم بده!»

شومیاتسکی، کارگردانِ عصبی و مضطربِ فیلم را که در بیرون اتاق بی‌صبرانه انتظار می‌کشید، صدا کرد و به وی گفت: «مژده که مورد پسند دربار قرار گرفته‌ای!»

استالین به الکساندروف، کارگردانِ فیلم **دوستان محشر**، گفت: «این فیلم محشر است. موقع تماشایش این احساس را داشتم که انگار برای یک ماه به تعطیلات رفته‌ام.» و بعد به شوخی گفت: «این فیلم را باید از دست کارگردانش گرفت چون ممکن است بزند خرابش کند!»

الکساندرف بلافاصله مشغول ساخت مجموعه‌ای از این فیلم‌های کمدی موزیکالِ شاد و سبک شد: **سیرک** و سپس **ولگا! ولگا!**. استالین علاقه‌ی خاصی به **ولگا! ولگا!** پیدا کرد به طوری که این فیلم به محبوب‌ترین فیلم دوران زندگی‌اش بدل شد. موقعی که الکساندروف تصمیم گرفت نام آخرین فیلم این مجموعه را **سیندرلا** بگذارد، استالین مخالفت کرد و بلافاصله فهرستی شامل دوازده عنوان به کارگردان پیشنهاد کرد تا وی از این بین یکی را انتخاب کند. الکساندروف عنوانِ **راه روشن** را برگزید و این نام را روی فیلم تازه‌اش گذاشت. استالین عملاً روی اشعار ترانه‌های این فیلم‌های کمدی موزیکال کار کرد. در آرشیو خصوصی استالین، یادداشت جالبی به تاریخ جولای ۱۹۳۵ به چشم می‌خورد که استالین طی آن اشعار یکی از ترانه‌های فیلم‌ها را نوشته است. استالین برای رسیدن به قافیه‌های مناسب روی بسیاری از کلمات خط کشیده و کلمات تازه‌ای اضافه کرده. نتیجه‌ی نهایی شعر زیر است:

یک ترانه‌ی لذتبخش حفظ کردنش آسان است؛
چنین ترانه‌ای هرگز تو را خسته نمی‌کند؛
و همه‌ی دهکده‌های کوچک و بزرگ عاشق این ترانه می‌شوند؛
شهرهای بزرگ عاشق آهنگش می‌شوند.

موقعی که الکساندر داوژنکو، کارگردانِ سرشناسِ اوکراینی، برای ساختنِ فیلمِ تازه‌اش، **آئروگراد**، به مشکل برخورد کرد و به استالین متوسل شد، وی به دفترِ کار استالین فرا خوانده شد تا تمامِ فیلمنامه را برای وی، ورشیلف (وزیر دفاع) و مولتف (وزیر امور خارجه) بخواند. استالین بعدها

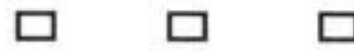
به داوژنکو پیشنهاد کرد که فیلمِ تازه‌ای بسازد: «دوست ندارم که نه حرف‌های من و نه حرف‌های مطبوعات تو را موظف به انجام کاری کند که مایل به انجامش نیستی... تو یک انسان آزاد هستی... اگر برنامه‌های دیگری داری، همین کار را بکن.» استالین به داوژنکو توصیه کرد که: «در فیلمت از ترانه‌های فولکوریک روسی استفاده کن؛ این ترانه‌ها خیلی معرکه است.» این‌ها همان ترانه‌هایی بودند که استالین در میهمانی‌هایش در گرامافون می‌گذاشت.

استالین از داوژنکو پرسید: «آیا تا به حال به این ترانه‌ها گوش داده‌ای؟» داوژنکو که هیچ گرامافونی نداشت جواب داد: «نه، من گرامافون ندارم.» داوژنکو بعدا در این باره نوشت: «آنها یک ساعت بعد از این مکالمه، گرامافونی به خانه‌ام آوردند؛ این یک هدیه از رهبرمان بود که من تا پایان عمرم آن را گرامی می‌دارم.»

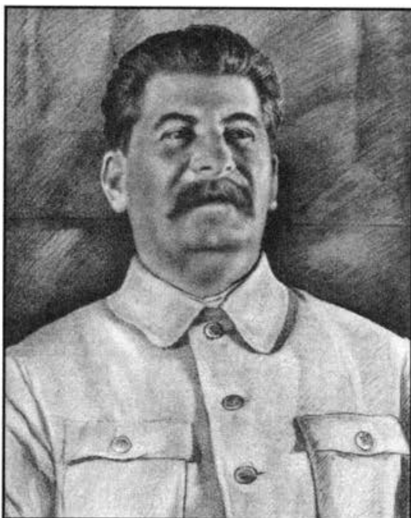
در همین زمان، مقاماتِ رژیم مشغولِ بحث درباره‌ی سرگئی آیزنشتاین، کارگردان آوانگاردِ سی و شش ساله‌ی لیتوانیایی- آلمانی- یهودی بودند که با ساختنِ فیلم رزمناو پوتمکین به شهرت فراوانی رسیده بود. اقامت آیزنشتاین در هالیوود خیلی طولانی شده بود تا آنجا که استالین به اطلاع آپتون سینکلر، رمان‌نویسِ سوسیالیست آمریکایی رساند که: «او (آیزنشتاین) اعتماد دوستان خود را در اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی از دست داده است.» استالین به کاگانوویچ گفت: «این آیزنشتاین تروتسکیست شده اگر نگوییم بدتر از تروتسکیست شده!»

اما آیزنشتاین به شوروی بازگردانده شد و وظیفه‌ی ساخت فیلم تازه‌ای، تحت عنوان چمنزار برژین را به وی محول کردند. داستان این فیلم از داستانِ زندگی پاولیک موروزُف، پسربچه‌ی «قهرمانی» که پدرِ کولاکِ خود را به رژیم لو داده بود، الهام گرفته شده بود. این پروژه‌ی سینمایی پرریخت و پاش، آنجوری از کار درنیامد که استالین امیدوار بود. کاگانوویچ (از صاحب منصبان رژیم شوروی) با سروصدای بسیار اعلام کرد که همکاران وی دیگر به آیزنشتاین اعتماد ندارند: «ما نمی‌توانیم به آیزنشتاین اعتماد کنیم. او دوباره میلیون‌ها روبل تلف کرده و هیچ چیز تحویل ما

نداده است... زیرا این فرد بر علیه سوسیالیسم است. مولتف و ژدانف به نفع آیزنشتاین پادرمیانی کردند و از ما خواستند که شانس دیگری به وی بدهیم.» اما استالین می‌دانست که آیزنشتاین «نبوغ سینمایی» دارد. او همزمان با افزایش تنش‌ها با آلمان هیتلری، به آیزنشتاین سفارش ساخت فیلمی تاریخی درباره‌ی نابودی متجاوزان خارجی به خاک روسیه را داد. این فیلم جدید، تحت عنوان **الکساندر نوسکی** ، دربردارنده‌ی پارادیم جدید استالین بود؛ پارادیمِ سوسیالیسم همراه ناسیونالیسم. استالین از فیلم **الکساندر نوسکی** خوشش آمد.



به قول ایزاک دویچر، استالین در ذهن خود، خویشتن را نه یک فرعونِ جدید که موسایی می‌دید که امتِ برگزیده‌اش را در صحرا هدایت می‌کند، چرا که اندیشه‌ی این دیکتاتور بی‌خدا پر از تصاویر و نمادهای کتاب مقدس بود. استالین آگاه از اینکه هیچ خدای زمینی‌ای ممکن نیست در تماس مستقیم با مردم ایجاد نومیدی نکند، تقریباً از همان آغاز حاکمیتِ مطلقش تصمیم گرفت به شکل باشکوهی از دسترس مستقیم آنها به دور بماند. علاوه بر این، استالین می‌دانست که برای حفظ نقش خویش بهتر است به جای حضور مستقیم در بین مردم، از فراز آرامگاه لنین به طرف مردم دست تکان دهد یا از طریق پرده‌ی سینما برای آنان لبخند بزند. استالین کوتاه‌قد، ناقص اندام (دست چپ‌اش کوتاه‌تر از دست راست بود)، شکم برآمده، موی سر تُنُک، رنگ پریده، آبله‌رو با دندان‌های زرد بود. اما سینما می‌توانست همه‌ی این نقایص را برطرف کند. به قول دمیتری ولکوگونوف، استالین به این نتیجه رسید که بهترین راه‌این است که مردم هر روز وی را از طریق تصاویر، فیلم‌ها و مجسمه‌هایش ببینند. استالین دوست داشت به عنوان تجسمی از «صلابتِ پرولتاریا» در یونیفرمِ نظامی نشان داده شود، در حالی که به عنوان «پدر ملت» کودکی را بر روی زانوی خود نشانده و یا در یونیفرم سپهسالاری خود به عنوان «رهبر کبیر و فاتح جنگ» جلوه کند.



نقاشی پرتره استالین
با قلم و مرکب، تیولفسکی ۱۹۳۴

پیتر کنز معتقد است استالین حتی دوست نداشت در نمای نزدیک روی پرده‌ی سینما ظاهر شود (در فیلم‌های مستند و خبری). در موارد معدودی که این اتفاق رخ می‌داد، کم و کسری‌های فیزیکی استالین بدجوری تماشاگران را مبهوت می‌ساخت. مردم در خیال خود اصلا رهبرشان را به این شکل تصور نمی‌کردند. در عوض، استالین تصویرِ خیالی آرمانی شده‌ای برای خود داشت که به چهره‌ی تاریخ‌شناسی وی هیچ شباهتی نداشت.

استالین به ظاهر خود خیلی حساس بود، میخائیل گلووانی، هنرپیشه‌ای که در بسیاری از فیلم‌های شوروی نقشِ استالین را بازی کرده بود، نزد دوستان خود شکایت می‌کرد که هر چند در کار خود موفق بوده و توانسته نظر مثبت استالین را جلب کند اما مدام زیر یک فشار شدید قرار داشت. زیرا استالین بارها به وی گفته بود تو چرا باید از من قشنگ‌تر و خوش‌تیپ‌تر باشی. حسدورزی استالین به هنرپیشه‌ای که نقش وی را در فیلم‌ها بازی می‌کرد، صرفاً ناشی از عقده‌ها و کمبودهای شخصیتی او بود.

استالین در ظاهر مخالفِ کیشِ پرستشِ شخصیت بود. او ظاهراً بر این باور بودکه در مارکسیسم، توده‌ها نقش اصلی را در تغییر و تحولات

اجتماعی بازی می‌کنند و فرد صرفاً تابعی از توده‌هاست. اما این موضع‌گیری استالین فقط جنبه‌ی ظاهری داشت؛ در عمل کیش پرستشِ شخصیت استالین به چنان درجه‌ای رسیدکه در تاریخِ جهان کم‌نظیر است. رابرت کانکوست نوشته است‌که در دوران استالین، حداقل شش شهر در شوروی با نام «استالین» شناخته می‌شد. شهرهای دیگری هم با نام‌های زیر وجود داشت: استالینگراد، استالینو، استالین‌آباد، استالینسک، استالینوگورسک، استالینسکویه، استالینسکی، استالینیری و...

در چنین شرایطی، سینما هم نمی‌توانست از امواجِ مخرب کیش شخصیت استالین مصون بماند. سینماگرانِ شوروی برای حفظ جان یا حداقل شغلِ خویش هم که شده باید مجیزِ استالین را می‌گفتند و فیلم‌های ستایشگرانه‌ای درباره‌ی او می‌ساختند. میخائیل چیائورلی یکی از همین فیلمسازان بود که می‌توان وی را نمونه‌ی اعلای فیلمسازان گوش به فرمانِ دیکتاتور لقب داد. چیائورلی سازنده‌ی فیلم دو قسمتی **سقوط برلین**، در دهه‌ی چهل مقاله‌ای نوشت که باید آن را عصاره‌ی کیش پرستش شخصیت استالین در سینما لقب داد:

«بسیاری از هنرمندان شوروی کراراً رفیق استالین را دیده‌اند و با او صحبت کرده‌اند، صدای او را شنیده‌اند، به چشمانش نگریسته‌اند، لبخند گرمش را دیده‌اند، دست دادنش را احساس کرده‌اند. در سادگی کلمات او خِرَدِ اعصار نهفته است؛ در چشمانش برقِ نبوغ وجود دارد؛ در حرکاتش اعتماد به نفس موج می‌زند؛ در رفتارش، سادگی انسانی بزرگ به چشم می‌خورد. چگونه باید عظمت این سادگی را در هنر نشان داد؟ اینجا در جلوی شما شخصی وجود دارد که اعضای پیچیده‌ی کائنات، دنیای ما، روابطِ طبقات، جوامع و کشورها را با عمقِ یک فیلسوف درک می‌کند. در جلوی شما شخصی است که غیر قابل فهم را می‌فهمد، که حامل اندیشه‌های بزرگ و نماینده‌ی نیروی محرکه‌ی تاریخ است. او آرام و اندیشمندانه با شما سخن می‌گوید و در ظاهرش هیچ چیز خارق‌العاده‌ای وجود ندارد و متفاوت از کارگر و دهقان و دانشمند و هنرمند شوروی به نظر نمی‌رسد. او به همه‌ی مردم نزدیک و برای همه قابل درک است، او یک عضو خانواده

است. شما بی‌اراده شروع می‌کنید به فکر کردن که استالین بیش از یک انسان است... یک بار دیگر حس کردم که همه چیز او خارق‌العاده است... دست‌هایش، لبخندش، چشم‌هایش. همکاران سینماگر من خواهش می‌کنم مرا ببخشید ولی هیچ یک از ما موفق نشده است تصویر رضایت‌بخشی از رفیق استالین ارایه کند. هیچ یک از ما هنرمندان موفق نشده‌ایم لهیب گرم چشمان او، افسونِ لبخند او، ظرافتِ عمیقِ کلماتِ خوش گزینش شده‌ی او را، آن جزئیاتِ کمتر قابل توجهی را که فقط متعلق به اوست و پیکر را می‌سازد که ساده اما حماسی است، به تصویر منتقل کنیم.»

همین کارگردانِ مجیزگو، فیلمی را ساخت که بعدها صدای اعتراض نیکیتا خروشچف، دوست و همکار سابق استالین، را در کنگره‌ی بیستم حزب کمونیست شوروی بلند کرد. در فیلم **سقوط برلین** (ساخته‌ی میخائیل چیائورلی) استالین همچون یک شخصیتِ فرازمینی که از دلِ انسان‌های معمولی خبر دارد به تصویر کشیده شده؛ شخصیتی که صرفِ حضورش باعثِ ترانه‌خوانی فرشتگان می‌شود. خروشچف به درستی در کنگره‌ی حزبش گفت:

«رفقا! استالین با شدتِ تمام تلاش می‌کرد نام خود را به عنوان فرمانده و سرداری بزرگ بر سر زبان‌ها بیندازد. استالین از راه‌های مختلف کوشید تا چنین اندیشه‌ای را در اذهانِ مردم رسوخ دهد که گویا همه‌ی پیروزی‌های اتحاد شوروی در جنگ کبیر میهنی (جنگ جهانی دوم) فقط و فقط حاصلِ رشادت، تهور و نبوغ وی بوده است و لاغیر... در این زمینه به چند فیلم تاریخی نظامی و نیز چند اثر ادبی اشاره می‌کنم که به راستی تهوع‌آور و نفرت‌آور است. هدف اصلی این فیلم‌ها و نوشته‌ها تحسین و تمجید فراوان از نبوغِ نظامی استالین است. فیلم **سقوط برلین** را به یاد بیاوریم. در این فیلم، استالین همه کاره است. او از سالنی که صندلی‌هایش خالی مانده‌اند، فرامین نظامی خود را صادر می‌کند. تنها یک نفر به او نزدیک می‌شود و گزارش می‌دهد. این شخص پاسکربیشیف، محافظ و نوکر وفادار استالین است (خنده‌ی حضار). پس فرماندهانِ نظامی، اعضای دفتر سیاسی حزب و هیئت دولت کجا بودند و چه می‌کردند؟ در فیلم کمترین

اشاره‌ای به این نکته‌ها نیست. در این فیلم، استالین به جای همه کار می‌کند. او کسی را به حساب نمی‌آورد و با کسی مشورت نمی‌نماید. در این فیلم همه چیز را به صورت‌هایی غیرواقعی به مردم نشان دادند. چرا؟ برای آنکه علیرغم حقایق و واقعیاتِ تاریخی، استالین را غرق در شهرت و افتخار کنند. به راستی جای پرسش است: پس جنگاورانی که همه‌ی مشقات و دشواری‌های جنگ را بر دوش خود داشتند کجا بودند و چه می‌کردند؟ چرا هیچ اثر و نامی از آنان در فیلم نیست؟ حقیقت آن است که استالین هیچگونه مقام و محلی برای آنها باقی نگذاشته بود. در حقیقت این استالین نبود بلکه مجموعه‌ی حزب، دولت شوروی، ارتش قهرمان ما، فرماندهان با استعداد، سربازان رشید و همه‌ی مردم شوروی بودند که عامل پیروزی در جنگ کبیر میهنی به شمار می‌رفتند (تشویق حضار)...» خروشچف بلافاصله پس از مرگ استالین و نشستن بر صندلی وی، دستور داد چیائورلی را دستگیر کرده و به نقطه‌ای بد آب و هوا تبعید کنند!

خروشچف در بخشی دیگر از گزارشِ تاریخ‌ساز خود به کنگره‌ی حزب کمونیست شوروی، از تحریف نقشِ لنین (به نفع استالین) در فیلم‌های زمانِ استالین سخن گفت: «استالین بی‌اندازه مشتاقِ تماشای فیلم **سال فراموش نشدنی** ۱۹۱۹ بود. در این فیلم، استالین را چنین تصویر کردند که بر روی پلکانِ قطار زرهی (در سال‌های جنگ داخلی) ایستاده و با شمشیر خود دشمنان را تار و مار می‌کند. چه خوب خواهد بود که اگر دوست عزیز ما، کلیمنت وِرشیلف (دوست صمیمی استالین)، به خود جرأت دهد و حقایق را درباره‌ی استالین بنویسد. زیرا او بهتر از هر کسی می‌داند که استالین چگونه می‌جنگید... هنگامی که از حوادث انقلاب اکتبر و جنگ‌های داخلی بحث به میان می‌آید، چنین القای شبهه می‌شود که گویا استالین همواره نقش عمده را بر عهده داشت و گویا همواره و در همه جا استالین راه چاره و طریقِ عمل را به لنین ارایه می‌کرد و می‌آموخت. این چیزی جز تهمت و افترا نسبت به لنین نیست (کف زدن‌های ممتد حضار)...»

خروشچف هم مثل سلف خود (استالین) عاشق سینما بود و به اهمیت آن وقوف کامل داشت وگرنه هرگز مهمترین گزارشی که تاکنون در تاریخ

کنگره‌های احزاب کمونیست جهان ارایه شده، این چنین آکنده از «نقدهای سینمایی» نمی‌بود! سینما در آن سال‌ها اهمیتی خارق‌العاده داشت. سینما یک ابزار بود که هر کس بر آن دست می‌یافت، می‌توانست بر جهان حکم براند. استالین تلاش کرد این ابزار را در اختیار بگیرد اما نهایتاً موفق نشد.
استالین در شکل‌گیری و رهبری انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ نقشِ کم‌رنگ و حاشیه‌ای داشت، اما موقعی که وی به قدرت رسید همه‌ی تلاش خود را کرد تا این واقعیت تاریخی را تحریف کند. فیلمسازان نیز در راستای همین هدف شروع به ساختن فیلم‌هایی کردند که در آن استالین نقش اصلی را و گاهی حتی فراتر از لنین در انقلاب اکتبر داشت. احتمالا اولین مورد از دستکاری‌های «تاریخی» استالین در فیلم‌ها مربوط به فیلم **اکتبر** (۱۹۲۸) آیزنشتاین می‌شود. آیزنشتاین تحت فشار استالین مجبور شد تقریباً همه‌ی صحنه‌های مربوط به تروتسکی را از فیلم خارج کرده و توجه بیشتری را به کاراکتر استالین معطوف کند.
استالین از آغاز دهه‌ی سی، عملا یک حکومتِ توتالیتر خشن را در شوروی رهبری و هدایت می‌کرد. فیلم‌هایی که در این دهه در شوروی ساخته شده‌اند حکایتِ روشنی است از مبدل شدنِ استالین به یک خدای زمینی و تبدیل شدن ملت شوروی به توده‌ای فرمان‌پذیر:
فیلم **عضو هیئت دولت** (۱۹۳۷) ساخته‌ی الکساندر زارخی و جوزف خایفیتس، سرگذشت فشرده‌ی یک زن روستایی است که موفق می‌شود به پارلمانِ اتحاد شوروی راه یابد. ستایش از استالین نقطه‌ی اوج این فیلم است. در صحنه‌ی پایانی فیلم، قهرمانِ داستان در برابر اعضای پارلمان ایستاده تا سخنرانی کند. او قصد دارد از روی نوشته سخنرانی کند و ظاهراً فاقد هرگونه اعتماد به نفسی است. و درست در همین زمان، استالین وارد سالن می‌شود. نمایندگان متفقاً بلند شده و استالین را تشویق می‌کنند. زنِ سخنران در واکنش به این صحنه‌ی «باشکوه» متن سخنرانی‌اش را به کناری می‌نهد؛ چهره‌اش دگرگون می‌شود و ناگهان بدون نوشته لب به سخن می‌گشاید.
میخائیل رم در دوران فیلمسازی‌اش، فیلم‌های بسیاری درباره‌ی لنین


استالین در کنار ماکسیم گورکی

ساخت. اما واقعیت آن است که در همه‌ی فیلم‌های لنینی این فیلمساز، شخصیت اصلی استالین است نه لنین. فیلم **لنین در اکتبر** (۱۹۳۷، رم) در سال ۱۹۳۷ به دستور استالین به مناسبت بیستمین سالگرد انقلاب اکتبر طی فقط سه ماه ساخته شد. فیلم ظاهراً زندگی لنین (بوریس شچوکین) طی روزهای انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و پس از آن را به تصویر کشیده است. اما شخصیت اصلی در فیلم، استالین (میخائیل گلووانی) است. در فیلم، لنین را می‌بینیم که در قطاری که وی را به سن‌پترزبورگ می‌برد، مشتاقانه انتظار استالین را می‌کشد. تقریباً در تمامی صحنه‌های مهم فیلم، استالین حضور دارد که در کنار یا پشت لنین ایستاده و در سکوت مشغول کشیدن پیپ است. حتی در صحنه‌ی پایانی فیلم، استالین به دلایل نمایشی و تزیینی در پشت سر لنین به چشم می‌خورد. رم فیلمساز توانایی بود اما افسوس که کیش پرستش شخصیت استالین، به ارزش‌های کاری او صدمات بسیاری زد.

استالین در فیلم **مردی با تفنگ** (سرگئی یوتکوویچ، ۱۹۳۸) حضور چشمگیری در کنارِ لنین و ماکسیم گورکی دارد. میخائیل گلووانی، در این فیلم، در حالی که لباس سفیدی به تن کرده سیمای جذابی از استالین

به نمایش گذاشته است. سنت سفیدپوشی استالین در فیلم‌ها از فیلم **سرخی بزرگ صبح** (میخائیل چیائورلی، ۱۹۳۸) آغاز شده بود. این فیلم اولین فیلم زندگینامه‌ای درباره‌ی استالین است که در آن گلووانی نقش استالین را بازی کرده.

موفقیت‌های فیلم **لنین در اکتبر** باعث شد که میخائیل رم سفارش تازه‌ای برای ساختن یک فیلم لنینی (یا در واقع استالینی) دیگر دریافت کند. این فیلم تحت عنوانِ **لنین در سال ۱۹۱۸** در سال ۱۹۳۹ به روی پرده‌ی سینماهای شوروی رفت. در این فیلم نیز میخائیل گلووانی نقش استالین را بازی کرده. **لنین در سال ۱۹۱۸** همچون **لنین در اکتبر** آکنده از انواع تحریف‌های تاریخی به سود استالین است.

استالین (با بازیگری میخائیل گلووانی) در فیلم **طرف ویبرگ** (گریگوری کوزنیتسف، ۱۹۳۹) نقش حاشیه‌ای اما چشمگیری دارد. **طرف ویبرگ** قسمت سوم از تریلوژی **جوانی ماکسیم** است که قسمت‌های اول و دوم آن به ترتیب در سال‌های ۱۹۳۵ و ۱۹۳۷ به روی پرده رفته بود.

استالین (میخائیل گلووانی) در فیلم **یاکف اسویردلوف** (سرگئی یوتکوویچ) در کنارِ اسویردلوف (یار نزدیک لنین که اوایل انقلاب درگذشت) دیده می‌شود. در این فیلم، لنین در هنگامه‌ی سختی‌ها و دشواری‌ها تنها و تنها یک پناهگاه مطمئن دارد که او نیز کسی نیست جز استالین!

در فیلم **در جبهه‌ی سیبری** (۱۹۴۱) سربازان ارتش سرخ، یک جاسوس آلمانی را که به زبان روسی فصیح سخن می‌گوید و یونیفرم ارتش سرخ را به تن دارد دستیگر می‌کنند. این جاسوس وقتی عکس کودکی استالین را که روی دیوار است نمی‌شناسد خود را لو می‌دهد. این داستان بر این فرض استوار است که آن کسی که در دهه‌ی ۱۹۳۰ در شوروی زندگی کرده است ممکن نیست چنین اشتباهی را مرتکب بشود. نکته‌ی مهم در فیلم، پیام نهانی آن است: استالین حتی در قابِ عکسی روی دیوار از مردم کشورش حمایت می‌کند!

در فیلم **دفاع از تزاریتسین** (سرگئی و گئورکی واسیلیف، ۱۹۴۲) استالین برای اولین بار به عنوان یک نابغه‌ی نظامی معرفی می‌شود. در این فیلم،

استالین به تنهایی شهر تزاریتسین که بعداً به استالینگراد تغییر نام داد را در طی جنگ‌های داخلی از چنگ سفیدهای ضد انقلاب نجات می‌دهد و موفق به ایجاد نظمی آهنین در ارتش سرخ می‌شود. استالین در این فیلم در نبردهایی شرکت می‌کند (مثلا با آلمانی‌ها) که در عالم واقع هرگز در آنها شرکت نکرده بود؛ بنیانگذار واقعی ارتش سرخ شوروی نیز تروتسکی بود و نه استالین!

استالین که در فیلم‌های دهه‌ی سی به عنوان آموزگاری خردمند و انسان‌دوست ظاهر می‌شد، در فیلم دهه‌ی چهلی **سوگند** (میخائیل چیائورلی، ۱۹۴۶) همچون پدیده‌ای متعالی و خداگونه به تصویر کشیده شده است. منظور از کلمه‌ی «سوگند» در عنوان فیلم، اشاره به سوگندی است که استالین در پی مرگ لنین در مقبره‌ی او خطاب به مردم شوروی ایراد کرد. فیلم تماما به بزرگی و تأثیرگذاری‌های غلو شده‌ی استالین بر تاریخ معاصر شوروی اختصاص یافته است. تمایلات ماوراءالطبیعه‌ای در فیلم نیز جای توجه ویژه‌ای دارد. این تمایلات یا گرایشات را در نوع رابطه‌ی لنین و استالین مشاهده می‌کنیم. برای مثال در صحنه‌ای از فیلم، استالین به تنهایی در پارکی پوشیده از برف قدم می‌زند که ناگهان صدای لنین را می‌شنویم که دارد با وی سخن می‌گوید. سپس استالین سر برمی‌دارد و شعاعِ نوری که از آسمان برمی‌تابد، پیشانی او را روشن می‌کند. در یک صحنه‌ی جالب دیگر، تراکتوری را در میدان سرخ مسکو می‌بینیم که دچار اشکال فنی شده و از کار افتاده است. راننده هم بیهوده در تلاش است تا تراکتور را راه بیندازد. در همین حال، استالین و همکارانش از راه می‌رسند. بوخارین (تئوریسینِ حزب و یار نزدیک لنین که در دهه‌ی سی به دستور استالین تیرباران شد) با صدای شیطانی‌اش پیشنهاد می‌کند که بهتر است تراکتورها را از آمریکا خریداری کرد. سپس استالین نگاه کوتاهی به موتورِ تراکتور می‌اندازد و بلافاصله ایرادش را برطرف می‌کند و سوار بر آن می‌شودو سه دور در اطراف میدان سرخ مسکو می‌چرخد!

از فیلم **سقوط برلین** (میخائیل چیائورلی، ۱۹۴۹) به عنوان یکی از مهمترین

فیلم‌های کیش شخصیت استالین نام برده شده است. استالین (میخائیل گلووانی) در این فیلم با چهره‌ای آسمانی و آرام دیده می‌شود که به طرزی باشکوه در کاخ کرملین با اشاراتِ ظریفِ انگشت روی نقشه، در جنگ پیروز می‌شود. این فیلم، همان فیلمی است که بعدها نیکیتا خروشچف، جانشین استالین، از آن به عنوان نمونه‌ای از کیش پرستش شخصیت استالین در سینما یاد کرد.

در فیلم دو قسمتی **نبرد استالینگراد** (ولادیمیر پتروف، ۱۹۵۰) نیز چهره‌ی خداگونه‌ای از استالین در جریان نبرد معروف استالینگراد به تصویر کشیده شده است. به اعتقاد بسیاری از مورخان، استالین نه‌تنها هیچ نبوغ نظامی‌ای نداشت بلکه به سبب تصمیم‌گیری‌های غلطی که در ابتدای جنگ جهانی دوم اتخاذ کرد باعث نابودی میلیون‌ها تن از مردم شوروی شد. اما تا زمانی که استالین زنده بود و حتی تا سال‌ها بعد سینماگران شوروی جرأت نکردند این واقعیت را در فیلم‌های خود مطرح کنند.

مرگ استالین در سال ۱۹۵۳ نقطه‌ی پایانی گذاشت بر سلطه‌ی بی‌چون و چرای استالین بر فیلم‌های شوروی. سه سال بعد، خروشچف در اقدامی شجاعانه، استالینیسم را به عنوان انحرافی در مارکسیسم لنینیسم محکوم کرد.

سینمای شوروی در سال‌های پایانی زندگی استالین به رکود وحشتناکی مبتلا شده بود به طوری که در سال ۱۹۵۱ فقط هشت فیلم و در سال ۱۹۵۲ فقط پنج فیلم در شوروی ساخته شد. مرگ استالین به این وضع پایان داد. وزارت سینما که شکل‌گیری‌اش را مدیون استالین بود، منحل شد و امور سینمایی کشور به وزارت تازه تأسیس «امور فرهنگی» واگذار گردید. همچنین قوانین سانسور تا اندازه‌ای سست‌تر شد و استودیوهای فیلمسازی اختیار عمل بیشتری یافتند. علاوه بر این، در اجتماعات، نویسندگان و کارگردانان دلایلِ رکودِ سینمای شوروی را مورد بحث قرار دادند. حالا دوره‌ی «آب شدن یخ‌ها» آغاز شده بود. این اصطلاح برگرفته از رمانی به همین نام به قلم ایلیا ارنبورگ بود. تولیدات سینمای شوروی در پی مرگ استالین تدریجاً فزونی گرفت به طوری که در سال ۱۹۵۸ به

یکصد فیلم و در سال ۱۹۶۰ به یکصد و بیست فیلم رسید.
سینماگران شوروی، از آغاز دهه‌ی شصت جرأت یافتند که انتقاداتی را از استالین و دوران قدرت وی در فیلم‌هایشان مطرح کنند. فیلم در **آسمان صاف** (گریگوری چوخرای، ۱۹۶۱) را می‌توان سرآغاز این روند تازه عنوان کرد. در این فیلم قهرمان فیلم، خلبانی است که به سبب دستگیر شدن توسط آلمانی‌ها، برچسب خیانت بر پیشانی‌اش خورده است. او در جایی حکم محکومیت خود را از یک مقام حزبی دریافت می‌کند که مجسمه‌ی بزرگی از استالین به عنوان یک شیئی تزئینی در پس زمینه دیده می‌شود. فیلم در واقع حاوی این پیام است که بسیاری از کمونیست‌های واقعی در دوران استالین قربانی تنگ‌نظری‌ها، بی‌رحمی‌ها و تعصب‌های استالین و همفکران وی شدند. فیلم از مرگ استالین به عنوان عاملِ رهایی‌بخش و آرامش‌بخش برای مردم شوروی یاد کرده است.
آندری تارکوفسکی در سال ۱۹۷۲ با فیلم **سولاریس** به نحوی نمادین، از سرکوب‌ها و فشارهای دوران استالینی گولاک‌ها و آسایشگاه‌های روانی انتقاد کرد. همین فیلمساز، چهار سال بعد، فیلم **آینه** را ساخت که در آن زندگی سخت و دشوار مردم شوروی طی سال‌های جنگ جهانی دوم به تصویر کشیده شده است. **آینه** در عین حال نخستین حدیث نفس سینمایی از کسانی است که در اردوگاه‌های کار اجباری زمان استالین به سر بردند. کمتر فیلمی به اندازه‌ی **آینه** توانسته این چنین فضای ترسناک و وهمناکِ شوروی دوران استالین را محکم و اثرگذار به تصویر بکشد.
سینمای شوروی از اواسط دهه‌ی هشتاد، در پی باز شدن فضای سیاسی و فرهنگی کشور، با صراحت بیشتری استالینیسم را به نقد کشید. **دوست من ایوان لاپشین** (۱۹۸۴) قصه‌ی خشن و واقع‌گرایانه‌ای درباره‌ی یک بازجوی تشکیلات امنیتی استالین در شوروی دهه‌ی سی است. **وکیل مدافع سدوف** (۱۹۸۷) قصه‌ی وکیلی است که در سالِ دشوار ۱۹۴۹ سعی دارد بی‌گناهی یک قربانی رژیم استالین را ثابت کند. جنون و پوچی دوران استالینسیم به ویژه در دو فیلم **چشم‌های کاغذی پریشوین** (والری اگو و دنیکف، ۱۹۸۹) و **رُز سیاه نماد اندوه است و رُز سرخ نماد عشق** (سرگئی

سولوویف، ۱۹۹۰) مضمونِ غالب است. در هر دوی این فیلم‌ها از یک سبک سوررئالیستی گروتسک برای روایت قصه استفاده شده است. نیژوله ادومنایته نیز در فیلم تأثیرگذار **اغما** (۱۹۹۰) فرصتی یافت تا برای اولین بار تصویری از بازداشتگاه زنان در زمان استالین ارایه کند. سینماگران روسیه پس از فروپاشی نظامی که لنین و استالین پایه‌گذار و تحکیم‌کننده‌ی آن بودند، از اوایل دهه‌ی نود تا زمان حاضر با آزادی کامل به نقدِ استالینیسم و فضای موحش آن سال‌ها پرداخته‌اند.

حضورِ استالین در فیلم‌های غربی چندان زیاد نیست. احتمالاً مهمترین فیلم‌هایی که سینمای غرب درباره‌ی استالین ساخته است دو فیلم **حلقه‌ی محرمان** و **استالین** است که هر دو در سال ۱۹۹۱ ساخته شدند. فروپاشی نظام شوروی در اوایل دهه‌ی نود این امکان را به سینمای غرب داد که آزادانه به لوکیشن‌های روسی دست یابد. بنابراین نباید از ساخته شدنِ دو فیلم «استالینی» در سال ۱۹۹۱، درست چند ماه پس از فروپاشی شوروی، تعجب کرد.

حلقه‌ی محرمان را آندری کونچالوفسکی، سینماگر معروف شوروی، برای استودیوی فیلمسازی کلمبیای آمریکا ساخته است. داستان فیلم در سال ۱۹۳۹ سپری می‌شود. ایوان سانیشن (تام هالک) کارمند جوان و دون‌پایه‌ی سازمان اطلاعاتی و امنیتی شوروی است که مسئولیتِ نمایش فیلم برای این سازمان را بر عهده دارد. ایوان از سوی مقام مافوقِ خود دستوری دریافت می‌کند تا برای نمایش خصوصی یک فیلم برای استالین (الکساندر زبرف) به کاخِ کرملین برود. در دنباله‌ی داستان که تا سال ۱۹۵۴ به طول می‌انجامد، شاهدِ رفت و آمدهای متعدد ایوان به کاخ کرملین و روابط وی با استالین و کرملین نشینان هستیم. غالب حوادث فیلم از نگاه ایوان و در سالنِ نمایش اختصاصی استالین به وقوع می‌پیوندد. این همان سالن سینمای معروفی است که خروشچف از آن به عنوان میعادگاه رهبران شوروی یاد کرده بود. کونچالوفسکی پس از ۱۲ سال دوری از شوروی به کشورش بازگشت تا فیلم **حلقه‌ی محرمان** را بسازد. این اولین فیلم غربی بود که گروه سازنده‌اش توانستند برای فیلمبرداری آن به داخل کرملین و

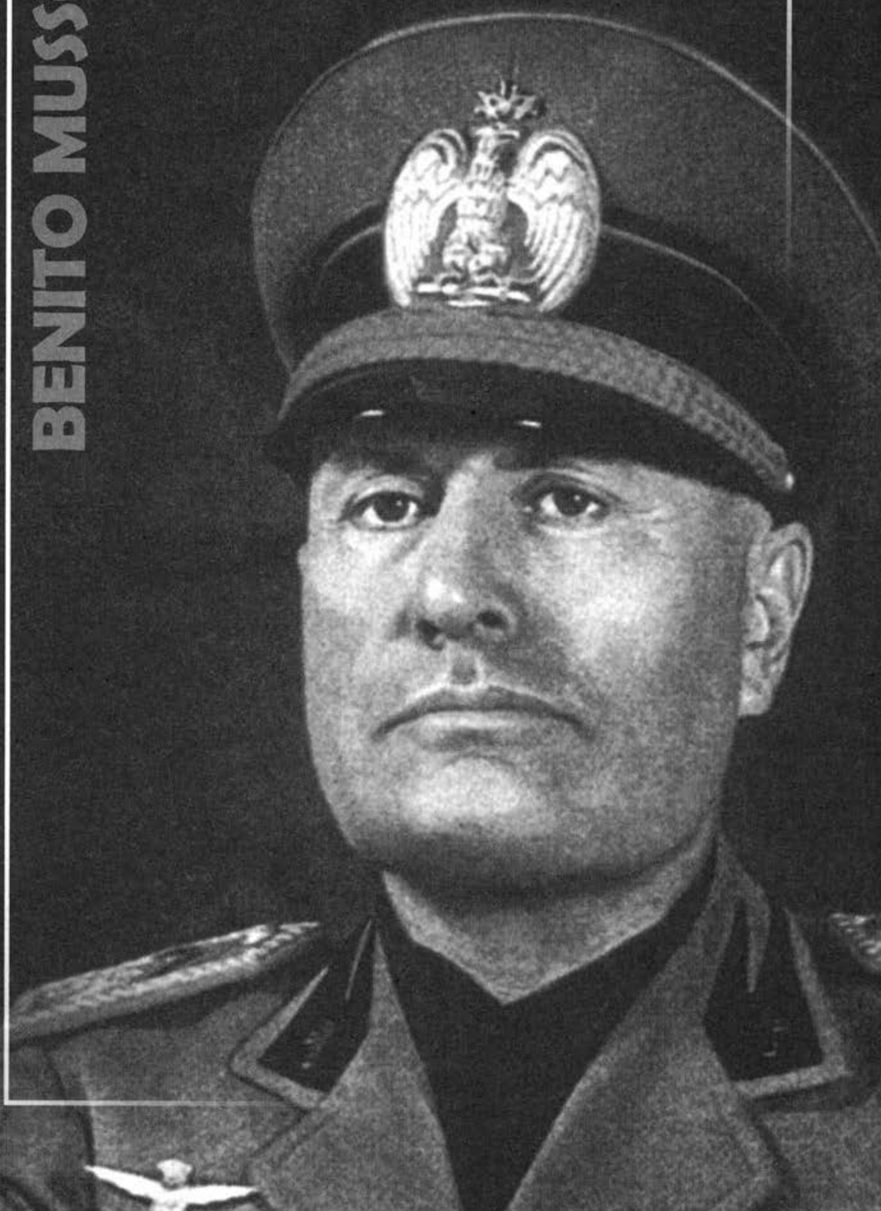
لوبیانکا (مقرّ سازمان اطلاعاتی شوروی) راه یابند. دیوید پیتروزا معتقد است: « **حلقه‌ی محرمان** چیزی را نشان می‌دهد که به آسانی فراموش می‌شود یا چیزی که باورش برای ما مشکل است: بسیاری از مردم معمولی شوروی ایمان عمیقی به استالین داشتند.» **حلقه‌ی محرمان** در مجموع فیلم محکمی نیست و یکی از دلایل شکست تجاری فیلم نیز در همین واقعیت نهفته است؛ هر چند که کونچالوفسکی دلایل دیگری برای شکست فیلمش عنوان کرده است.

استالین (ایوان پاسر، ۱۹۹۱) با شرکت رابرت دووال، جوان پلورایت و مکسیمیلیان شل، فیلمی است که به طرز تکان‌دهنده‌ای کُنه بدگمانی استالین را می‌کاود و نشان می‌دهد که چگونه این بدگمانی حلقه‌ی رو به گسترشی از اطرافیان استالین را نابود کرد. فیلمبرداری این فیلم نیز در مکان‌های اصلی زندگی استالین صورت گرفته است.

و در پایان، شاید بهترین توصیف از جوزف استالین را جورج کنان، کارشناسِ برجسته‌ی امور شوروی، ارایه کرده باشد: «استالین مردی بود گرفتارِ کبر و قدرت‌پرستیِ سیری‌ناپذیر و نیز عقده‌ی حقارت و حسادت به خصوصیاتِ درخشان دیگران؛ خصوصیاتی که خود از آنها بی‌بهره بود. او بی‌نهایت عصبی و به شدت کینه‌جو بود؛ توان بخشودنِ کسی را که کوچک‌ترین بی‌توجهی یا تحقیری نسبت به او می‌کرد، نداشت، اما در انتخاب لحظه‌ی انتقام و تسویه حساب، صبر ایوب داشت و می‌توانست تا فرا رسیدنِ لحظه‌ی موعود به عالی‌ترین نحو ممکن نقش بازی کند. او از این حیث هنرپیشه‌ای ماهر و کارکشته بود. او در انتخابِ تاکتیک‌ها و توطئه‌های سیاسی استعداد خارق‌العاده‌ای داشت، بازیگر زبردستی بود که می‌توانست تصویر یک نابغه‌ی دهر را به ذهن توده‌های مردم القا کند؛ او استاد زمان‌بندی و هنرِ انجامِ فرسایشی کارها، به خصوص در بازی دادنِ مردم و درگیر کردن آنها با هم و به نفع خویش بود... او برای خونخواری و جنایت استعدادی باورنکردنی داشت... او مردی بود که هیچکس در کنارش احساس امنیت نمی‌کرد؛ او مردی بود که می‌توانست تمام چیزهایی راکه در حال برایش فایده نداشت، نابود کند.»

بنیتو موسولینی

BENITO MUSSOLINI





بنیتو موسولینی، مثل همه‌ی رهبران توتالیتر جهان، کُنشِ سیاسیِ زورمحورِ خویش را با آفرینشِ هنری یکسان و همسان می‌دانست. او معتقد بود: «انسانِ ایتالیایی اکنون لایه‌ای از کانیِ گرانبها در دلِ سنگ است. خلقِ اثری هنری از آن هنوز ممکن است. فقط یک حکومت، یک مرد، لازم است. مردی که آمیزه‌ی ذوقِ ظریفِ یک هنرمند و مُشتِ آهنینِ یک جنگاور را داشته باشد... سروکارِ سیاست با دشوارترین و سرسخت‌ترینِ ماده‌هاست: انسان. سیاستمدار، مانند هنرمند، باید از دلِ سخت‌ترین مواد، اثری کامل خلق کند. این ماده برای هنرمند سنگِ مرمر و برای سیاستمدار انسان است... هدفِ من خلقِ انسان‌های طراز نوین، دگرگونی روح و جانِ ایتالیایی‌ها، شکل دادن به توده‌ها و قالب‌ریزی کل مردم است. کل مسأله، حکم راندن بر توده‌هاست همان گونه که یک هنرمند انجام می‌دهد. مسأله تبدیل ماده‌ی خامِ بی‌شکل به یک شاهکار است.»

بنیتو موسولینی، دیکتاتور ایتالیا و بنیانگذار مکتب فاشیسم در ۲۹ جولای سال ۱۸۸۳ در دهکده‌ی «دویا»ی ایتالیا به دنیا آمد. پدرش آلساندرو، آهنگری بود که عضو در حزبِ کمونیست شده بود. بنیتو کودکی و نوجوانیِ ناشادی داشت. وی تحصیلاتِ ابتدایی و متوسطه‌ی خود را در یک مدرسه‌ی تعلیمات مسیحی زیر نظر کشیش‌ها سپری کرد. بنیتو بلافاصله پس از اخذِ دیپلمِ متوسطه، کار معلمی را در یک روستای دورافتاده‌ی ایتالیا، به اسم «گوالتری» آغاز کرد. وی در بیست سالگی به سبب طرفداری از کارگران اعتصابی دستیگر و زندانی شد. بنیتو پس از آزادی از زندان، در سال ۱۹۰۳ به سوییس رفت. وی در سوییس با انقلابیونی همچون ولادیمیر ایلیچ لنین و لئون تروتسکی آشنا شد.

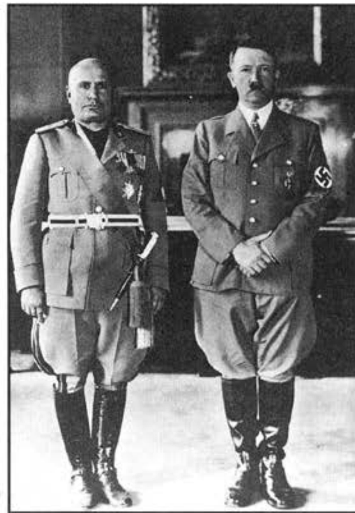
موسولینی جوان که حالا خود را یک سوسیالیست می‌دانست، در تابستان ۱۹۰۸ در پی مرگ مادرش، به ایتالیا بازگشت. وی کمی بعد موفق شد روزنامه‌ای را تأسیس کند که هدفِ آن ترویجِ نظرات و اندیشه‌های سوسیالیستی در کشورِ پادشاهی ایتالیا بود. موسولینی سخنور و نویسنده‌ی توانایی بود و به همینْ دلیل خیلی زود در بین سوسیالیست‌های ایتالیایی مشهور شد. این شهرت تا آنجا بود که حزب سوسیالیست ایتالیا در سال ۱۹۱۲ سردبیری نشریه‌ی خود، «آوانتی»، را به موسولینی سپرد. دوسال بعد جنگ جهانی اول در اروپا آغاز شد. مردم ایتالیا درگیر این بحث شدند که آیا کشورشان باید در این جنگ شرکت کند یا نه. همزمان، روابطِ موسولینی با حزب سوسیالیستِ ایتالیا تیره و تار شد به طوری که در سال ۱۹۱۴ وی را از این حزب اخراج کردند. موسولینی بلافاصله روزنامه‌ی تازه‌ای را تحت عنوان «ایل پوپولو دیتالیا» تاسیس کرد. ایتالیا یک سال بعد وارد جنگ جهانی اول شد. موسولینی که تا دیروز مخالف هرگونه خشونتی بود حالا از جنگ دفاع می‌کرد. او به جبهه رفت و زخمی شد. جنگ جهانی اول در سال ۱۹۱۷ پایان پذیرفت. در دو سال پس از پایان جنگ، چپ‌ها و کمونیست‌ها قدرت فراوانی به دست آوردند. سرمایه‌داران و طبقه‌ی بورژوا از قدرت‌گیری چپ‌ها ناخشنود بودند و به شدت نگران آینده‌ی خود بودند. موسولینی با استفاده از جوِّ آشفته‌ی کشور، در سال ۱۹۱۹ اقدام به تاسیسِ «گروه پیکار» (Fascio)

کرد. وی همانند هیتلر در آلمان، موفق شد گروهی از مطرودین جامعه، مجرمین سابق، سوسیالیست‌های ناراضی و هرج و مرج طلبانِ دیوانه را در این گروه (فاشیو) گرد هم بیاورد. واژه‌ی فاشیسم از این هنگام به بعد واردِ اصطلاحات سیاسی جهان شد. هدفِ موسولینی این بود که مخالفان خود را با استفاده از زور و ارعاب از صحنه خارج کند. موسولینی معتقد بود که مشکلِ ایتالیا تنها با روش‌های استبدادی قابل حل است. وی به همراه ۳۴ فاشیستِ دیگر در سال ۱۹۲۱ موفق شد به مجلس ایتالیا راه یابد. یک سال بعد، گروه‌های کمونیست و سوسیالیست از مردم خواستند که در یک اعتصاب عمومی گسترده شرکت کنند. موسولینی در واکنش به این درخواست اعلام کرد که اگر مردم به این تقاضای کمونیست‌ها و چپی‌ها پاسخ مثبت بدهند، وی به همراه ۲۵ هزار نفر از نیروهایش (موسوم به «پیراهن سیاه‌ها») عازم رُم خواهد شد و این شهر را تسخیر خواهد کرد. پادشاه ایتالیا در چنین شرایطی مجبور شد پیشنهادِ نخست‌وزیری را به موسولینی ارایه کند. موسولینی این مقام را پذیرفت. به این ترتیب فاشیست‌ها به رهبری موسولینی حکومت خود را در ایتالیا آغاز کردند.

مردم ایتالیا در آغازِ حکومتِ موسولینی به آینده‌ی کشورشان بسیار خوش‌بین بودند. اما موسولینی سودای دیگری در سر داشت. اولین اقدام وی نابود کردنِ مخالفانش بود. اوبا استفاده از «پلیس مخفی» خود موفق شد همه‌ی مخالفان خود را یکایک از صحنه‌ی سیاسی کشور و از صحنه‌ی روزگار محو کند. سرمایه‌داران ایتالیایی از نابودی چپ‌ها خوشحال بودند. موسولینی، سوسیالیست سابق، حالا از سرمایه‌داری دفاع می‌کرد. این سیاست موجب شد که در سال‌های آغازین حکومت فاشیست‌ها، موج سازندگی سراسر کشور را فرا بگیرد. ساختمان‌های بلند و شیک در پایتخت سر برآورد و مرداب‌های بیماری‌زای اطراف رُم برای همیشه خشک شدند. موسولینی توجه ویژه‌ای به جاده‌ها و راه‌آهن داشت. در دوران وی قطارها همیشه سر ساعت حرکت می‌کردند. صادرات ایتالیا نیز افزایش چشمگیری یافت. با این حال، فقرا سهمی از این پیشرفت‌ها نداشتند. وضع فقرا و فاصله‌ی طبقاتی در دورانِ موسولینی به مراتب بدتر از دورانِ گذشته شد. موسولینی مثلِ دیگر رهبرانِ

توتالیتر، در دورانِ حکمرانی‌اش فرهنگِ پرستشِ شخصیتِ خود را رواج داد. مطبوعات و رسانه‌های ایتالیا مجبور بودند که خبرهای مربوط به موسولینی را در رأس اخبار خود بگنجانند. موسولینی و هیتلر اولین بار در سال ۱۹۳۴ با یکدیگر دیدار کردند. هیتلر مایل بود که از موسولینی یک متحد نظامی بسازد؛ هرچند که ارتش ایتالیا در قیاس با ارتش آلمان بسیار ضعیف بود. موسولینی در سال ۱۹۳۵ فرمانِ حمله به اتیوپی در آفریقا را صادر کرد. او معتقد بودکه ایتالیا باید مستعمره‌های بیشتری را از آن خود سازد. اما فتح اتیوپی به آسانی میسر نگردید. ارتش ایتالیا نهایتاً پس از تحمل تلفات بسیار موفق شد پایتخت اتیوپی را فتح کند. جنگ جهانی دوم در سال ۱۹۳۹ آغاز شد. در این هنگام، موسولینی چاره‌ای نداشت جز اتحاد با آلمان هیتلری. این اتحاد نهایتاً سرنوشت شومی را برای موسولینی رقم زد. از اوایل سال ۱۹۴۳ با آغاز شکست آلمان در جبهه‌های جنگ، ستاره‌ی موفقیت‌های موسولینی نیز رو به خاموشی گذاشت. در پی حمله‌ی ارتش‌های متفقین به سیسیلِ ایتالیا، شورای بزرگ فاشیست در رُم تشکیل جلسه داد. در این جلسه، حکم برکناری و زندانی شدن موسولینی صادر شد. موسولینی چند ماه را در زندان سپری کرد اما هیتلر اجازه نداد که دوران زندانِ وی به درازا





موسولینی در کنار هیتلر، ۱۹۴۳

بکشد. کماندوهای آلمانی در ۱۴ سپتامبر ۱۹۴۳ موسولینی را از زندان نجات داده و وی را نزد هیتلر بردند. موسولینی تحت فشار هیتلر در ۱۸ سپتامبر ۱۹۴۳ از رادیو مونیخ خطاب به مردم ایتالیا اعلام کرد که قصد دارد به ایتالیا بازگردد و یک جمهوری فاشیستی جدید برپا کند. در این هنگام جنوب ایتالیا تحت اشغال ارتش‌های متفقین و مرکز و شمال این کشور تحت اشغال نیروهای آلمانی بود. موسولینی متعاقباً به ایتالیا رفت و تحت حمایت آلمانی‌ها حکومت تازه‌ای را برپا کرد. اولین اقدام وی محاکمه و اعدام اعضای «خائن» شورای بزرگ فاشیست بود. داماد موسولینی، که سابقاً وزیر امور خارجه‌ی حکومتش هم بود، یکی از اعدام‌شدگان بود. اما پیشروی متفقین در جنوب ایتالیا، شرایط دشواری را برای موسولینی از پی آورد. موسولینی عاقبت در روز ۲۷ آوریل ۱۹۴۵ مجبور شد شهر میلان را ترک کند. تمامی مناطق ایتالیا به تدریج از کنترل آلمانی‌ها در حال خارج شدن بود. موسولینی که قصد فرار داشت چند ساعت بعد توسط پارتیزان‌های ایتالیایی شناسایی و دستگیر شد. پارتیزان‌ها در روز ۲۸ آوریل موسولینی ۶۲ ساله را به همراه معشوقه‌اش، کلارتا پتاچی، تیرباران کردند. پارتیزان‌ها سپس جسد موسولینی و پتاچی را به میلان برده و آنها را از پا آویزان کردند تا مردم از نزدیک

ببینند که دیکتاتور مرده است.
موسولینی در آغاز دوران جوانی شعر می‌سرود؛ شعرهایی که مطبوعات آن زمان ایتالیا حاضر به چاپ آن نبودند. مارکس و نیچه از نویسندگان محبوب وی بودند. وی سال‌ها بعد مدعی شد که «کامجویی‌های معنوی» بسیاری از نیچه گرفته است. در اوقاتی که موسولینی در سوییس به کارگری مشغول بود شب‌ها تنها وسیله‌ی دلخوشی‌اش کتابخوانی بود. موسولینی از اوان جوانی آرزو داشت که نویسنده‌ی مشهوری شود. در زندگینامه‌های موسولینی نگارش چند رمان و نمایشنامه و کار تحقیقی را به وی منسوب کرده‌اند. یکی از این نوشته‌ها تحقیقی است درباره‌ی شرح حال ژان هوس، مصلح بزرگ چک، که در سال ۱۴۱۵ میلادی به جرم نشر عقاید اصلاح‌طلبانه‌ی مذهبی از طرف آلکساندر دوم محکوم به اعدام و زنده زنده در آتش سوزانده شد. «حکومت صد روزه‌ی ناپلئون بناپارت» نمایشنامه‌ی دیگری است به قلم موسولینی که وی قبل از آغاز حکومتش اقدام به نگارش آن کرد. موسولینی از اوان جوانی علاقه‌ی بسیاری به ناپلئون و زندگی وی داشت. وی در این نمایشنامه زندگی ناپلئون از زمان بازگشت وی از جزیره‌ی الب تا جنگ واترلو و عزیمت او به سنت هلن را به تصویر کشیده است. بعدها که موسولینی در ایتالیا به قدرت رسید، نسخه‌های تئاتری و سینمایی متعددی بر اساس این نمایشنامه ساخته شد. نمایشنامه‌ی «حکومت صد روزه‌ی ناپلئون» برای اولین بار در حضور موسولینی و هیتلر و صدر اعظم اتریش (در سال ۱۹۳۴) به روی صحنه رفت. بعدها آلمانی‌ها فیلمی با بازیگری ورنر کراوس در نقش ناپلئون از روی نمایشنامه‌ی موسولینی ساختند که به مراتب مهیج‌تر و تماشایی‌تر از نسخه‌های تئاتری این اثر بود.
موسولینی دو نمایشنامه‌ی دیگر هم نوشته است؛ یکی درباره‌ی ژول سزار و دیگری درباره‌ی کُنت کامیلو کاور سیاستمدار برجسته‌ی ایتالیایی که در سال ۱۸۵۲ اولین نخست‌وزیر ایتالیا در دوران جدید شد. سه نمایشنامه‌ای که موسولینی نوشته است دارای مضمون واحدی هستند: مرد بزرگی که هدف خیانت یارانش قرار می‌گیرد. علاوه بر نمایشنامه‌ی «حکومت صد روزه» نمایشنامه‌ی «ژول سزار» موسولینی نیز بعداً به فیلم سینمایی تبدیل شد.

فیلمی که به رغم هیاهوی بسیار زیاد حکومت فاشیست ایتالیا، از حیث تجاری، با شکست سنگینی مواجه شد.
موسولینی در دورانی که حاکم مطلق‌العنان ایتالیا بود، دوست داشت چهره‌ی یک مرد فرهنگی کتابخوان را از خود در اذهان متبادر کند. او مدعی بود که حداقل سالی هفتاد کتاب می‌خواند. موسولینی ادعا می‌کرد که تمام کتاب‌های شکسپیر، تمامی آثار مولیر و کورنی را خوانده و قطعاتی از اشعار گوته را از حفظ دارد و دانته را فوت آب است. موسولینی عادت داشت که کتاب «مکالمات» افلاطون را روی میز کار خود باز بگذارد تا ملاقات کنندگان را از این طریق تحت تأثیر قرار بدهد.
موسولینی ظاهراً عاشق و مشتاقِ موسیقی بود. آهنگسازان محبوب وی عبارت بودند از: **پالسترینا**، **ویوالدی**، **واگنر** و **وردی**. موسولینی از نواختن ویلون لذت می‌برد. منتقدین موسیقی در ایتالیای فاشیست، موسولینی را بهترین ویلونیست جهان عنوان می‌کردند و تکنیک نوازندگی وی را ستایش می‌کردند. موسولینی در حضور روزنامه‌نگاران خارجی سعی داشت این‌گونه القا کند که نواختن ویلون باعث آرامش و تسکین روزانه‌ی وی به عنوان یک سیاستمدار پرکار می‌شود. موسولینی در دهه‌ی اوج قدرتش (۱۹۲۷ تا ۱۹۳۷) بیشتر موسیقی دارای «انضباط جمعی» را، که در کارهای ارکستریک جلوه می‌کرد، دوست می‌داشت. او به ویژه مارش‌های نظامی را خیلی دوست می‌داشت. رهبر ارکستر مورد علاقه‌ی وی توسکانینی بود. این آهنگساز معروف در سال ۱۹۱۹ جزو فاشیست‌ها بود اما در دسامبر ۱۹۲۲ حاضر نشد سرود فاشیستی «جیووین زا» راکه در ستایش موسولینی بود، رهبری کند. موسولینی نیز در سالن حضور داشت. او به قدری از عمل توسکانینی ناراحت شد که در بیرون سالن، در زیر باران شدید، برای مردم یک سخنرانی فاشیستی فی‌البداهه ایراد کرد. توسکانینی بعد از اینکه کتک مفصلی از چماقداران موسولینی خورد نهایتاً موفق شد از ایتالیای فاشیست فرار کرده و خود را به آمریکا برساند.
موسولینی در ظاهر دوست داشت که خود را حامی و طرفدار هنر نقاشی جلوه بدهد، اما در خفا اذعان می‌کرد که چیزی از این هنر نمی‌فهمد. او حتی



از این دلخور بودکه هنرهای نقاشی و مجسمه‌سازی باعث فساد و تنبلی روحی ایتالیایی شده است. اما موسولینی نمی‌خواست از قافله عقب بیفتد. فاشیسمی که وی بنیانگذارش بود باید حتماً یک وجه هنری خاص می‌داشت وگرنه یک جای کار لنگ بود. او در پی ایجاد یک انقلاب هنری بود، اما به این بسنده کرد که از هنرمدان فوتوریست ایتالیایی حمایت کند زیرا که در ابتدا اندیشه‌ها و کارهای این هنرمندان را به فلسفه‌ی فاشیسم نزدیک‌تر می‌دید. موسولینی از فوتوریست‌های ایتالیایی که سابقه‌ی فعالیت‌هایشان به قبل از جنگ جهانی اول بازمی‌گشت یاد گرفت که «هنر فاشیستی» نباید از نمونه‌های خارجی سرمشق بگیرد و باید تمام آنچه را که ملیح و دلکش و زنانه است به کناری نهد. مشکل موسولینی این بودکه فوتوریسم قبل از فاشیسم زاده شده بود در حالیکه وی می‌خواست مبدع چیز تازه‌ای باشد و به همین دلیل بود که وی بعدها به سوی نووسانتیست‌ها رو آورد. این جنبش را گروهی از هنرمندان ایتالیایی در در سال ۱۹۲۲ در میلان پدید آورده بودند. این هنرمندان از عظمت گذشته‌ی هنری ایتالیا پیروی می‌کردند و به فاشیسم موسولینی نیز اعتقاد داشتند. موسولینی برای مدت چند سال حامی نووسانتیست‌ها بود اما بعداً کارهای آنها را «وحشتناک» و «مسخره» نامید.

او بیشتر دوست داشت که چیزی همانند «رئالیسم سوسیالیستی» روس‌ها را به عنوان مکتب هنری فاشیسم، رواج دهد.
موسولینی گاهی می‌گفت که هنرمندان در رژیم فاشیستی او آزاد هستند که از ذوق خویش پیروی کنند، اما از فحوای کلام او می‌شد پی برد که از «کنترل هنر» و «هماهنگی» در خلق آثار هنری طرفداری می‌کند. موسولینی یک بار در سخنرانی‌اش گفت: «فاشیسم با ارایه‌ی مفهوم فرهنگ استبدادی بیش از هر حکومت دیگری در تاریخ به هنر خدمت کرده است.» موسولینی عاقبت هیاتی را مامور کرد تا به اختلاف‌ها و جنجال‌های دایمی میان گروه‌های هنری رقیب خاتمه دهد. از نظر او این دودستگی‌ها موجب سرگشتگی مردم می‌شد و فاشیسم را در زمینه‌ی هنر، فاقد برنامه و اندیشه معرفی می‌کرد. موسولینی شعار می‌داد که «هنرمند و روشنفکر بی‌تفاوت نباید در جامعه وجود داشته باشد. او از هنرمندان کشورش انتظار داشت که در ازای کمک‌هایی که دولت به آنها می‌کند آثار هنری‌ای را خلق کنند که بازتاب دهنده‌ی «قرن فاشیسم و موسولینی» باشد. بوتایی، وزیر فرهنگ و تبلیغات دولت فاشیست ایتالیا، در راستای تئوریزه کردن سخنان و رهنمودهای موسولینی صراحتاً اعلام کرد که «سیاست هنری فاشیسم باید از هرگونه سوررئالیسم، دادائیسم، انتزاع‌گرایی و سایر احساسات بیگانه و هر چیزی که از حیث سیاسی بی‌فایده است، اجتناب کند. هنرمندان فاشیست نباید هر شیوه‌ی هنری‌ای را انتخاب کنند مگر آنکه شیوه‌ی مذکور بی‌آلایش، ساده، همه فهم و مفید باشد.»
اما این سخنان و رهنمودها به ویژه در زمینه‌ی نقاشی بی‌اثر و کم‌اثر از کار درآمد. موسولینی هنگامی که دید «هنر فاشیستی» نتوانسته به شکل مطلوب وی ظهور کند، موضع تندی علیه هنری‌های بصری گرفت. او حتی مدعی شد که «عشق به تصاویر، ایتالیایی‌ها را به آدم‌های ترسو و بزدلی مبدل کرده است.»
موسولینی هنرپیشه‌ی کبیری بود. دیکتاتورها عموماً در برابر مردمِ کشورهایشان هنرپیشگانِ ماهری هستند، اما موسولینی از این حیث سرآمدِ همتایانِ خویش بود. به قول یکی از زندگینامه‌نویسانش، دو آمبریس،

«صحنه‌سازی و نقش بازی کردن فقط طبیعتِ ثانوی موسولینی نبود بلکه این نمایشاتِ ظاهری، طبیعتِ واقعی او به حساب می‌آمد.» لوئیجی پیراندلو، نمایشنامه‌نویس و محقق همعصر موسولینی نیز درباره‌ی وی گفته است: «موسولینی در اصل هنرپیشه‌ای بود که وانمود می‌کرد وی همان شخصی است که ایتالیایی‌ها می‌خواهند باشد.» و دنیس مک اسمیت، یکی از بهترین زندگینامه‌نویسان موسولینی، درباره‌اش نوشته است: «موسولینی هنرپیشه‌ای بود که با اعصاب خویش و با تنشِ همیشگی عضلانی و فکری‌ای می‌زیست که تنها بخشی از آن را با ظاهرسازیِ موقرانه پنهان می‌ساخت.» نقش بازی کردنِ موسولینی آگاهانه بود. وی غالباً می‌گفت: «ایتالیا سرزمین تئاتر و نمایش است و رهبران این کشور باید از این حیث وارد و ماهر باشند.» موسولینی در توجیهِ ژست‌ها و حرکاتِ نمایشی‌اش می‌گفت: «انسان همیشه باید بداند چگونه تخیلِ توده‌ها را برانگیزد: این راز واقعیِ چگونگیِ حکومت کردن است. هنرِ سیاست پرهیز از ایجادِ نگرانی یا سرخوردگی در مردم است و هرگز نباید تسلطِ رهبر بر آنان (مردم) کم شود بلکه باید سال‌های سال مردم را در جلوی پنجره‌هایشان به صورتِ تماشاچی به انتظار شوقِ رویدادی بزرگ و معجزه‌آسا نگهداشت.»

موسولینی عادت داشت که بالکنِ دفترش را به صحنه‌ی نمایشِ خویش بدل سازد. او در این صحنه می‌ایستاد و از مردم می‌خواست که فعالانه در سخنرانی‌های وی مشارکت کنند. موسولینی بارها اعتراف کرده بود که این شیوه‌ی سخنرانی‌های نمایشی به وی احساسی از لذت یک مجسمه‌ساز (رهبر) را می‌دهد که دارد با مصالح کارش (مردم) درگیر می‌شود، آن را به هم می‌زند، قالب‌گیری می‌کند و شکل می‌دهد.

موسولینی در چهل سالگی در سراسر اروپا به چهره‌ی آشنایی تبدیل شده بود. چهره‌اش مطلوب عکاس‌ها و کاریکاتوریست‌ها بود. وی علاوه بر آنکه بسیار کوتاه‌تر از عکس‌های رسمی‌اش بود، شانه‌های پهن و عضلانی داشت و موهای کم پشتش، وی را بسیار پیرتر از سن واقعی‌اش نشان می‌داد. به هنگام ظاهرسازی و خودنمایی سینه‌اش را جلو می‌انداخت، سر گنده‌اش را به عقب می‌کشید، پاهایش را از هم جدا می‌کرد، دست‌ها را بر کمر می‌زد،



و چهره‌اش را پر اخم می‌کرد. موسولینی دوست داشت که جلوی دوربین عکاسان و فیلمسازان مستند، دست را در جیب کتش کند تا ظاهرش اندکی مشابه ظاهر ناپلئون بناپارت شود. مهم‌ترین ویژگی چهره‌ی او چشمان درشتش بود که در اثر تمرین توانسته بود آن را موقع سخنرانی یا ژست گرفتن جلوی دوربین‌ها فراخ‌تر از حد معمول کند. دولت فاشیست ایتالیا برای سال‌ها چاپ یا نمایشِ عکس‌ها و تصاویرِ مستند سینمایی موسولینی، که وی را متبسم و خندان نشان می‌داد، ممنوع کرده بود. موسولینی ترجیح می‌دادکه مردم از وی بترسند تا دوستش داشته باشند.

خبرنگاران خارجی وقتی از موسولینی پرسش می‌کردند که وی کدام یک از هنرها را بیشتر دوست دارد، گاهی می‌گفت تئاتر، گاهی می‌گفت موسیقی، یا گاهی می‌گفت سینما. او دوست داشت چنین جلوه دهد که در تمامی رشته‌های فرهنگی و هنری صاحب نظر و کارشناس است. بااین حال، علاقه‌ی موسولینی به سینما غیر قابل انکار بود. پسر بزرگ موسولینی، ویتوریو، عاشقِ سینما بود. موسولینی تحت تأثیر علایق پسرش دستور داده بود که در ویلای محل اقامتش، که از سوی یک سرمایه‌دار ایتالیایی به او هدیه شده بود، یک سالن مخصوص نمایش فیلم ایجاد کنند. موسولینی دوست داشت در اذهان مردم

چنین فرو کند که اوقات وی تماماً صرف رسیدگی به امور کشوری می‌شودو لذا هیچ فرصتی برای رفتن به سینما یا تماشاخانه ندارد. در مصاحبه‌ای گفته بود: «به قدری کار دارم که اغلب فراموش می‌کنم حتی تفریحی هم در عالم وجود دارد. گاهی احساس می‌کنم که دچار گیجی و بهتِ مخصوصی می‌شوم، اما این حالت برای کسی که مجبور است هفته‌ای هفت روز روزی شانزده ساعت کار کند چندان اهمیتی ندارد.»

موسولینی سینمای ستاره‌پرور ایتالیا در دوران ماقبل فاشیسم را دوست می‌داشت و به ویژه ارزش خاصی برای فیلم‌های تاریخی ایتالیایی دو دهه‌ی اول قرن بیستم سینمای کشورش قائل بود. او بعدها که به حکومت رسید و متولی امور سینمایی کشورش شد دستور داد که فیلم‌های ایتالیایی را به خانه‌اش بیاورند و در حضور وی نمایش دهند. در این جلسات خصوصی نمایش فیلم علاوه بر موسولینی و دو پسرش، ویتوریو و برونو، تهیه‌کنندگان و سازندگان فیلم‌ها نیز حضور داشتند. موسولینی بنا به گفته‌ی سینماگرانی که در نمایش‌های خصوصی فیلم در خانه‌اش حضور داشتند، فیلم‌ها را با دقت بسیار زیاد تماشا می‌کرد و به نوعی محو در داستان فیلم‌ها می‌شد. موسولینی به خود اجازه می‌دادکه از فیلم‌ها ایراد بگیرد و معایب آنها را متذکر شود. مطبوعات فاشیستی که می‌خواستند چهره‌ی یک «ابر مرد» را از موسولینی در اذهان متبادر سازند، با بزرگنمایی بسیار، «کارشناس» بودن دوچه (موسولینی) در امر سینما را در بوق و کرنا می‌کردند. مطبوعات می‌نوشتند: «ایرادات دقیقی که دوچه بر قسمت‌هایی از این فیلم گرفته موجب حیرت و تعجب تمامی متخصصین سینمای ایتالیا شده زیرا عموم آنها اعتراف کرده‌اند که این ایرادات را فقط کسانی می‌توانند بگیرند که عمری را در خدمت سینما و مخصوصاً قسمت‌های پرظرافت و نازک‌کاری آن به پایان رسانیده باشند.»!

ظاهراً موسولینی جز تماشای یکی دو فیلم در هفته، آن هم در ویلای محل اقامتش، تفریح دیگری نداشته است. فیلم‌ها روی موسولینی تأثیرگذار بودند، به ویژه فیلم‌های آمریکایی. موسولینی بنا به گفته‌ی دنیس مک‌اسمیت، عاشق فیلم‌های لورل و هاردی بود. در عکس‌هایی که طی سال‌های آغاز حکومت



موسولینی عاشق سخنرانی در بالکن دفتر کارش بود.

فاشیستی ایتالیا از موسولینی گرفته شده، وی را با کلاهِ شاپو می‌بینیم. اما از زمانی که موسولینی در سینمای اختصاصی‌اش پی برد که دو کمدین آمریکایی، لورل و هاردی، هم کلاه شاپو بر سر می‌گذارند، تصمیم گرفت دیگر هرگز چنین کلاهی بر سر نگذارد. موسولینی دوست داشت چهره‌ی جدی و ترسناکی داشته باشد نه اینکه مثل لورل و هاردی؛ کمدین‌های محبوبش، به نظر بیاید.

جنبشِ فاشیستی به رهبری موسولینی در اکتبر ۱۹۲۲ زمام قدرت را در ایتالیا به دست گرفت. سه سال طول کشید تا موسولینی توانست سلطه‌ی نظامیِ تمام عیار خود را بر کشور غالب کند. دولتِ فاشیست برای اولین بار در سال ۱۹۲۶ اقدام به مداخله در امور سینمایی کشور کرد. این اقدام، مصادره‌ی «مؤسسه‌ی ملی اتحادیه‌ی سینما و آموزش» (لوچه) بود که در سال ۱۹۲۴ تاسیس شده بود. موسسه‌ی مذکور تهیه‌کننده‌ی فیلم‌های خبری و مستند بود. سینماهای ایتالیا مجبور به نمایش فیلم‌های خبری و مستند در کنار فیلم‌های اصلی (داستانی) بودند و به همین دلیل نظارت بر «لوچه» به معنای نظارت بر یکی از کانال‌های عمده‌ی خبررسانی به مردم بود.

موسولینی سینمایی را به ارث برده بود که عملاً طی یک دهه‌ی گذشته راه

زوال را طی کرده بود. آخرین فیلم ایتالیایی که در جهان به موفقیت رسید فیلم **کابیریا** (محصول ۱۹۱۴) بود. جنگ جهانی اول به صنعت فیلم ایتالیا لطمات زیادی زده بود به طوری که در سال ۱۹۱۸ (اولین سال پس از پایان جنگ) سینمای ایتالیا قادر به فتح هیچ بازار خارجی‌ای نبود.

موسولینی در ابتدا، خود را نسبت به سینما بی‌علاقه نشان می‌داد. او ارزش چندانی برای سینمای صامت قائل نبود و تصور نمی‌کرد که از این وسیله بتوان برای پیشبرد سیاست‌های تبلیغاتی و فاشیستی‌اش استفاده‌ی چندانی بکند. او به این دلخوش بود که سینمای کشورش چند فیلمی درباره‌ی قهرمانان ملی ایتالیا، کسانی مانند گاریبالدی، اتور فیراموسکا و سالواتور روزا، و یا در ستایشِ ظهور فاشیسم بسازد. برای موسولینی سیل فیلم‌های تبلیغاتیِ کوتاهی که توسط استودیوهای دولتی «لوچه» ساخته می‌شد کفایت می‌کرد. سینمای ایتالیا در بین سال‌های ۲۰ تا ۳۰ قرن بیستم میلادی از حیث فنی عقب‌تر از همتایان اروپایی‌اش بود. دلیل عمده‌ی این پدیده، قطع ارتباط ایتالیای فاشیست با جهانِ خارج بود. تولید فیلم‌ها در دهه‌ی مذکور به شدت کاهش یافت. سینماهای ایتالیا در این سال‌ها عمدتاً فیلم‌های آمریکایی نشان می‌دادند. در اواخر سال‌های دهه‌ی بیست اوضاع شروع به تغییر کرد. سینماگران ایتالیایی تدریجاً مهارت‌های لازم فنی را به دست آوردند. الساندرو بلازتی درسال ۱۹۲۹ با ساختن فیلم **سوله** (Sole) توجه موسولینی را به ارزش‌های تبلیغی سینما جلب کرد. بلازتی که معتبرترین و توانمندترین فیلمساز ایتالیا در دوره‌ی فاشیست لقب گرفته در این فیلم توانسته بود تلاش دولت موسولینی در خشکاندن مرداب‌های بیماری‌زا در اطراف شهر رُم را به تصویر بکشد. موضوع خشکاندن این مرداب‌ها، که یک معضل چند صد ساله برای مردم رم بود اهمیت بسیار زیادی برای موسولینی داشت. موسولینی پس از تماشای این فیلم که با استقبال گسترده‌ی مردمی نیز مواجه شده بود به فکر افتاد که از سینما برای به تصویر کشیدن دیگر دستاوردهای دولت فاشیست استفاده کند. اما تهیه‌کنندگان سینما در این مورد تردید داشتند.

با آمدن سینمای ناطق، موسولینی توجه بیشتری را معطوف سینما کرد. به

هر حال فاشیسم، چه در آلمان چه در ایتالیا، عمدتاً با استفاده از حربه‌ی سخنرانی و کلام توانسته بود اذهان مردم را تسخیر کرده و حکومت را از آن خویش سازد. موسولینی عاشق سخنرانی، متوجه شد که سینمای ناطق می‌تواند وسیله‌ای بسیار نافذ در دستان حکومت وی باشد. استودیوی «لوچه» سه دستگاه کامیون مخصوصِ ضبط صوت‌دار را به وسایل خود اضافه کرد تا بتواند سخنرانی‌ها و رجزخوانی‌های پرشور موسولینی را ضبط کند. از این به بعد مردم مجبور بودند در سینماهای کشور قبل از آغاز فیلم اصلی سخنرانی‌های «دوچه» را گوش کنند. تماشاگران به هنگام نمایش این فیلم‌های تبلیغاتی مجبور بودند که از روی صندلی‌های خود برخیزند و با حالت ایستاده به سخنان رهبرشان گوش دهند.

سلطه‌ی موسولینی و حکومتش بر سینمای ایتالیا تا سال ۱۹۳۵ چندان محکم و تمام عیار نبود. اما از ۱۹۳۵ به بعد اوضاع سیاسی ایتالیا رو به تغییر گذاشت. بوی جنگ و مجادله از اروپا به مشام می‌رسید. هیتلر، همتای موسولینی در آلمان، تهدیداتِ جنگی خود را آغاز کرده بود. در چنین شرایطِ تازه‌ای ایتالیای فاشیست نمی‌توانست از روندِ حوادث آتی برکنار بماند. موسولینی به این فکر افتاده بودکه امپراتوریِ ایتالیا را گسترش دهد. او هم مثل هیتلر از کمبود فضای حیاتی برای مردم کشورش داد سخن می‌گفت. حالا موسولینی به مردمی نیاز داشت که صمیمانه و با تمام وجود در خدمتش باشند. سینما می‌توانست وسیله‌ی خوبی برای ذهن‌شویی مردم و تبدیل کردن آنها به «سربازانِ فداکار دوچه» باشد. به این ترتیب وضع سینما از سال ۱۹۳۵ به بعد رو به تغییر گذاشت. مهم‌ترین اقدام دولت در این مقطع زمانی تسلط بر صنعت سینما بود. دولت اقدام به تاسیس یک «هیأت مدیره‌ی سازمان سینمایی» کرد. وظیفه‌ی این نهاد ارایه کمک‌های مالی به سینماگران ایتالیایی بود. تهیه‌کنندگان ایتالیایی از این پس می‌توانستند تا حدود ۶۰ درصد هزینه‌ی فیلم‌های خود را از بانک‌های دولتی وام بگیرند. بازپرداخت وام نیز الزامی نبود. اگر تهیه‌کننده می‌توانست ثابت کند که فیلمش در راستای اهداف ایدئولوژیک رژیم است، ملزم به بازپرداخت وام نبود. در چنین شرایطی هیچ فیلمی با ضرر مالی روبه‌رو نمی‌شد. دولت سرمایه‌ی عظیمی را روانه‌ی

صنعت سینما کرد. استودیوها برای اینکه بتوانند وام‌ها و سوبسیدهای بیشتری را از دولت بگیرند، پست‌های مدیریتی خود را به نورچشمی‌ها می‌دادند. یکی از این نورچشمی‌ها ویتوریو موسولینی، پسر سینمادوست موسولینی بود، که ریاست «اروپا فیلم» بزرگ‌ترین استودیوی فیلمسازی در ایتالیای آن زمان را بر عهده داشت.

موسولینی در اواسط دهه‌ی سی میلادی به فکر افتاد که با سینمای هالیوود رقابت کند. او به تاسی از لنین گفت: «قدرتمندترین حربه‌ی ما سینماست.» موسولینی همچنین اعلام کرد که سینمای ایتالیا از این پس باید سالی یک صد فیلم تولید کند. سیاست‌های سینمایی موسولینی موثر افتاد به طوری که سینمای ایتالیا که در سال ۱۹۳۰ فقط هفت فیلم بلند تولید کرده بود در ۱۹۳۹ به رقم تولید ۸۴ فیلم بلند دست یافت. اما اقدام جالب‌تر موسولینی احداث شهرک سینمایی «چینه چیتا» بود. وی دستور داد این شهرک سینمایی در محل مرداب‌های سابق اطراف رُم در ایالت جدید لیتوریا احداث شود. موسولینی در ۲۹ ژانویه‌ی ۱۹۳۶ نخستین سنگ بنای مرکز سینماتوگرافی ایتالیا را در این نقطه نصب کرد. بلافاصله استودیوهای چینه‌چیتا مطابق با آخرین سبک و اسلوب استودیوهای هالیوودی ساخته شدند. قبل از تاسیس «چینه چیتا» صنعت فیلمسازی ایتالیا دارای هیچ تمرکز خاصی نبود و این پراکندگی به صنعت فیلم کشور لطماتی زده بود. موسولینی به درستی این نقیصه را تشخیص داد و درصدد رفع آن برآمد. موسولینی به هنگام شرکت در مراسم آغاز احداث چینه چیتا گفت: «در حال حاضر شرکت‌های فیلمبرداری فرانسه و انگلستان و آلمان و سایر دول اروپایی فعالیت‌های تازه‌ای را آغاز کرده و در صدد توسعه و تکمیل مقام خود در جهان سینما هستند تا با فیلم‌های آمریکایی رقابت داشته باشند. در این رقابت شدید، اکنون دولت فرانسه از سایر دول اروپایی پیش افتاده است. لیکن بیشتر متخصصین سینمایی ما بر این عقیده‌اند که پس از به کار افتادن مرکز سینمای ایتالیا (چینه چیتا) و شروع فعالیت منظم آن، فیلم‌های ایتالیایی جای سایر فیلم‌های اروپایی را خواهد گرفت. علت این است که اهالی ایتالیا بیش از مردمان هر کشوری با ذوق موسیقی و هنرپیشگی که از لوازم اولیه‌ی



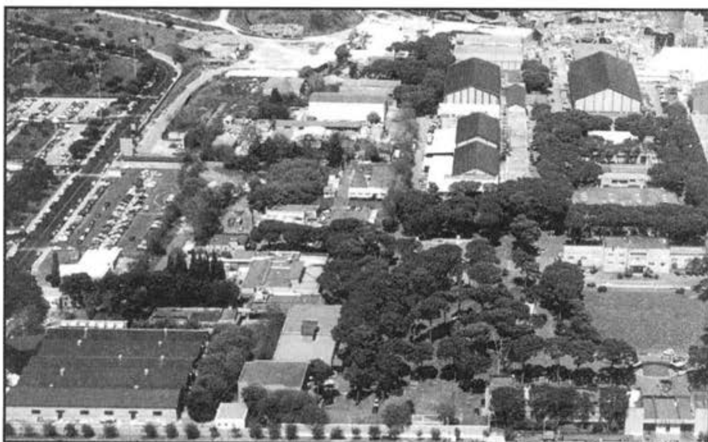
موسولینی و پسرانش:
ویتوریو (راست) و برونو (چپ)

صنعت سینماست پرورش یافته و با آن آشنا هستند. فراموش نکنید که در آینده‌ی نزدیک فیلم‌های ایتالیایی باید در سالن‌های سینمای عالم نخستین مقام را اشغال کرده باشند. وقتی که شهر چینه چیتا، مرکز سینمای ایتالیا، تماماً ساخته شود کامل‌ترین مرکز سینمایی عالم خواهد بود زیرا که سایر مراکز سینمایی دنیا عبارت از ساختمان‌هایی بوده‌اند که بنا به مقتضیات و احتیاجات سینمایی وسیع شده و صورت شهر به خود گرفته، در صورتی که چینه چیتا از نخستین سنگ بنای خود تنها به منظور سینما و برای سینما بنا گذاشته شده است. من مطمئن هستم که این مرکز سینمایی از هر حیث بر هالیوود آمریکا برتری خواهد داشت.»

ساختمان چینه چیتا در قطعه زمینی به مساحت ۶۰۰ هزار متر مربع و با بیش از ۱۲۰ هزار متر مربع زیر بنا آغاز شد. موسولینی فرزند خود را به ریاست چینه چیتا گمارد. چینه چیتا در طی جنگ جهانی دوم بمباران شد و پس از جنگ صورت اردوگاه را پیدا کرد اما در سال ۱۹۵۰ دوباره به حالت اول بازگردانده شد. بعدها فیلم‌های آمریکایی معروفی مثل **بن هور** (۱۹۵۹)، **کلئوپاترا** (۱۹۶۲) و **رُم** (ساخته‌ی فلینی، ۱۹۷۲) در این شهر سینمایی ساخته شدند.

موسولینی به رغمِ طرح شعارِ «قدرتمندترین حربه‌ی ما سینماست» خیلی دیر به سراغ سینمای کشورش رفت. مورلندو موراندینی، منتقد ایتالیایی، دو دلیل برای این تاخیر ذکر می‌کند: دلیل اول آن بود که موسولینی قصد داشت از الگوی سینمای آلمان تقلید کند. هیتلر و گوبلز به سرعت اقدام به مصادره‌ی سینمای کشورشان نکرده بودند و موسولینی هم تصمیم گرفت در مورد سینمای کشورش به همین شیوه عمل کند. دلیل دوم، ناشی از عدم ثبات ایدئولوژیک رژیم، عمل‌گرایی‌های آن و سازش‌های روزمرّه‌اش بود. تاثیر فاشیسم بر سینما، همچون بر دیگر بخش‌های زندگی فرهنگی در ابتدا منفی و بازدارنده و سرکوب‌گرانه بود. فاشیسم به جای واداشتن هنرمندان و روشنفکران به اتخاذ مواضع سیاسی مورد علاقه‌اش صرفاً سعی می‌کرد تا نظر آنها را از واقعیت روز و زمانه منحرف کند؛ واقعیتی که آن را ملک طلقِ سیاستمداران می‌دانست.

بنا به این دلایل سینمای ایتالیا در دوران موسولینی فاشیست عملاً فیلم‌های فاشیستی کم تعدادی را تولید و عرضه کرد. حتی می‌توان ادعا کرد که فیلم‌های خالص فاشیستی طی ۲۰ سال حکومتِ تمام عیار موسولینی انگشت شمار بودند. شاخص‌ترین این فیلم‌ها عبارت بودند از: **پیراهن مشکی‌ها** (جواچینو فورزانو، ۱۹۳۳)، **سپیده دم بر فراز دریا** (جورجیو سیمونلی، ۱۹۳۵)، **نگهبان پیر** (آلساندرو بلازتی، ۱۹۳۵)، و **رهایی** (مارچلو آلبانی،



عکس هوایی از چینه‌چیتا

۱۹۴۲) که اقتباسی بود از نمایشنامه‌ای به قلم روبرتو فاریناچی، دبیر کل حزب فاشیست ایتالیا و یارِ غارِ موسولینی. با این وصف از میان ۷۲۲ فیلمی که در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۳۰ تا ۱۹۴۳ (از اوج حکومت موسولینی تا زوال حکومت وی) ساخته شد، تبلیغات فاشیستی در حدود ۳۰ فیلم قابل مشاهده است. این ۳۰ فیلم را می‌توان در چهار دسته‌ی زیر رده‌بندی کرد: (۱) فیلم‌های میهن‌پرستانه و نظامی، (۲) فیلم‌هایی درباره‌ی «ماموریت ایتالیایی‌ها در آفریقا»، (۳) فیلم‌های تاریخی، (۴) فیلم‌های تبلیغاتی ضد کمونیستی.

در یک ارزیابی از مجموع هفتصد هشتصد فیلمی که در دوران موسولینی ساخته شد فقط ۵ درصد آنها را می‌توان «سینمای فاشیستی یا سینمای رسمی» لقب داد. در واقع بدنه‌ی اصلی سینمای ایتالیا در دوران موسولینی متعلق به سینمای بورژوازی یا خرده بورژوازی بود. محبوب‌ترین فیلم‌های این دوره، فیلم‌های موسوم به «تلفن سفید» بودند، فیلم‌های رمانتیک پوچ با شخصیت‌های سطحی و بی‌رمق که با «تلفن‌های سفید و براق» با یکدیگر حرف می‌زدند. این ژانر لقب خود را از «تلفن سفید» که یکی از اجزای همیشگی دکورهای داخلی این نوع فیلم‌ها بود اخذ کرده است. افزایش فیلم‌های «تلفن سفید» ثمره‌ی گریزناپذیر دستور موسولینی مبنی بر ساختن صد فیلم در سال بود. به این ترتیب موسولینی بیش از آنکه به سینمای فاشیستی خدمت کرده باشد به سینمای عامه‌پسند و سرگرمی‌ساز ایتالیا یاری رساند.

موسولینی همانند جوزف استالین در شوروی، هر فیلمی را که توسط استودیوهای فیلمسازی کشورش تولید می‌شد، قبل از اکران عمومی در سینمای اختصاصی‌اش تماشا می‌کرد. موسولینی به رغم پاره‌ای نظرات انتقادی و اصلاحی‌اش در مورد این فیلم‌ها هرگز مانع از اکران عمومی هیچ فیلمی نشد. ظاهراً وی در قیاس با استالین، سانسورچی بهتری بوده است. محبوب‌ترین فیلمساز ایتالیایی نزد موسولینی، کسی نبود جز آلساندرو بلازتی. این فیلمساز (۱۹۸۷- ۱۹۰۰) بعد از ساختن فیلم **خورشید** در سال ۱۹۲۹ که ستایش شاعرانه‌ای بود از تلاش حکومت فاشیستی موسولینی برای خشکاندن باتلاق‌ها و مرداب‌های اطراف پایتخت، در سال ۱۹۳۱ فیلم **مادر خاک** را ارایه کرد.

الگوی ساخت این فیلم‌ها برگرفته از شیوه‌ی مونتاژی آیزنشتاین و فیلم‌های شوروی بلشویکی بود. بلازتی در فیلم **مادر خاک** موافقت خود را با باورهای اعتقادی رژیم موسولینی نشان داد. «کار» و «خاک» دو مضمون محوری در سخنان موسولینی بود که در این فیلم نمود ویژه‌ای داشت. بلازتی یک سال بعد فیلم **هزار و هشتصد و هشتاد** را ساخت که مربوط به جنبش وحدت‌طلبی ایتالیا و لشکرکشی گاریبالدی، قهرمان ملی ایتالیایی‌ها، می‌شد. بلازتی در سال ۱۹۳۵ فیلم **گارد قدیمی** را ساخت که در واقع تجلیلی با شکوه از لشکرکشی موسولینی به رُم در آغاز دهه‌ی بیست میلادی بود؛ حادثه‌ای که در پی آن موسولینی و فاشیست‌ها در ایتالیا به قدرت رسیدند.

دولت موسولینی به هر فیلمی که تبلیغات فاشیستی را در اولویت قرار می‌داد کمک‌های مالی گسترده‌ای می‌کرد. از جمله‌ی این فیلم‌ها می‌توان به عناوین زیر اشاره کرد: **اسکادران سفید** (جنینا، ۱۹۳۶) درباره‌ی جنگ موسولینی در لیبی؛ **لوچیانو سرای خلبان** (گوفردو آلساندرینی و ویتوریو موسولینی، ۱۹۳۸) درباره‌ی جنگ موسولینی در اتیوپی؛ و **اسکیپیو نه‌ی آفریقایی** (کارمینه گالونه، ۱۹۳۷) درباره‌ی جنگ موسولینی در اتیوپی.

نکته‌ی جالب در مورد **اسکیپیونه‌ی آفریقایی** نگارش فیلمنامه‌ی این فیلم توسط شخص موسولینی است. این فیلم پر زرق و برقِ ملال‌آور سعی داشت پیروزی ایتالیا در آفریقای زمان باستان را همسان و هم‌ارزش با پیروزی ایتالیای موسولینی در اتیوپی جلوه دهد. بخشی از صحنه‌های عظیم این فیلم در استودیوهای تازه احداث شده‌ی «چینه چیتا» فیلمبرداری شد. اما به رغم بودجه‌ی عظیمی که صرف تولید **اسکیپیو نه‌ی آفریقایی** شد، منتقدان به سختی بر آن تاختند. به قول آرتور نایت «ناقدان از نشان دادن تیرهای تلفن روی تپه‌های امپراتوری روم، و ساعت‌های مچی بر دستِ سربازان رومی، و پوکی گیج‌کننده‌ی صحنه‌های عظیم فیلم لذت فراوان بردند.»

از اواخر سال ۱۹۴۲ پایه‌های قدرت موسولینی در ایتالیا رو به سستی گذاشت. با تسخیر جنوب کشور توسط ارتش‌های متفقین، موسولینی مجبور شد به شمال کشور بگریزد؛ منطقه‌ای که تحت تسلط ارتش آلمان بود. در پی این حوادث، صنعت فیلمسازی ایتالیا مجبور به توقف کار خود شد. در

سال ۱۹۴۴ فقط شانزده فیلم در ایتالیا ساخته شد که بیشتر آنها از ساخته‌های استودیوی اسکالرا، واقع در ونیز، بود که آخرین پایگاه عناصر فاشیست در صنعت فیلم ایتالیا بود. در این هنگام عناصر ضد فاشیست منتظر بودند تا کار حکومت یک سره شود. این اتفاق در اواخر سال ۱۹۴۴ به وقوع پیوست. نیروهای متفقین در این هنگام موفق به آزادسازی ایتالیا از شر فاشیست‌ها شدند. روبرتو روسلینی، سینماگر نواندیش ایتالیا، حتی قبل از اینکه جنگ به طور کامل به انتها برسد ساخت فیلم دوران ساز رُم شهر بی‌دفاع را آغاز کرده بود؛ فیلمی که آغازگر مکتب سینمای نئورئالیسم ایتالیا لقب گرفته است. سینمای ایتالیا پس از پایان جنگ جهانی دوم و پشت سر گذاشتن فیلم‌های نئورئالیستی، در بسیاری از فیلم‌ها به نقد و بررسیِ ایتالیای دورانِ موسولینی پرداخت. این جریان تا اواسط دهه‌ی شصت میلادی ادامه یافت. و احتمالاً شاخص‌ترین فیلم غیر ایتالیایی که در آن شخصیت موسولینی حضور دارد، فیلم **دیکتاتور بزرگ** (چارلز چاپلین، ۱۹۴۰) است. در صحنه‌ای از این فیلم که با هدفِ مسخره کردنِ دیکتاتورها ساخته شده، هینکل (هیتلر) و ناپالونی (موسولینی) را می‌بینیم که در حال پرتاب کردن کیک به طرف یکدیگر هستند. فرانکو زفیره‌لی، فیلمساز سرشناس ایتالیایی در سال ۱۹۹۹ در فیلم **چای با موسولینی** از کاراکتر موسولینی به عنوان یکی از کاراکترهای فرعی فیلم استفاده کرد؛ فیلمی که قصه‌ی آن در سال ۱۹۳۴، اوج حکومت فاشیستی موسولینی، می‌گذرد.

تزوتان تودوروف در مقاله‌ی «آوانگارد و تمامیت خواهی» می‌نویسد، پروژه‌ی موسولینی ساختنِ انسانی طراز نوین بود. او به قول خودش می‌خواست «از دلِ سخت‌ترین مواد، اثر کاملی خلق کند». او خودش را هنرمندی می‌دانست که ماده‌ی خامش مردم بودند. پروژه‌ی موسولینی یک ویژگی بارز داشت: پیشوا به صرف اینکه عاملِ تجدید حیات ایتالیا باشد، راضی نبود بلکه می‌خواست خودش کامل‌ترین جلوه‌ی این کار خلاق باشد. او همزمان هنرمند و اثر هنری بود. منبعِ الهام او برای ساختنِ انسان طراز نو، تصویر خودش بود. در بدو امر، او تصویر خودش را ساخته و پرداخته کرد، انگار که خود تندیسی باشد: کودکی با پیشینه‌ای نه چندان قابل توجه، به مددِ نیروی تلاش

آگاهانه، خود را طوری دگرگون ساخت تا به دیده‌ی هموطنانش مردی کامل به نظر برسد، اسوه‌ای برای دیگران. موسولینی از هر فرصتی برای نشان دادن اینکه قادر است هم دهقانی کند و هم کارگری، استفاده می‌کرد. او همچنین دوست داشت مهارت خود را در عرصه‌ی ورزش‌های مختلف، مانند شنا، اسکی، شمشیربازی و سوارکاری نشان دهد؛ همان‌گونه که دوست داشت نشان دهد می‌تواند نوشته‌های فلسفی و ادبی هم بنویسد. یکی از نشریه‌های معروف ایتالیایی در آن زمان (کریتیکا فاشیستا) در سرمقاله‌ی خود نوشت: «اکنون تنها هنرمند بزرگ رژیم، بنیانگذار آن، یعنی بنیتو موسولینی، است. همه‌ی سخنرانی‌هایی که او ایراد کرده وهمه‌ی مقاله‌های سیاسی‌ای که او نوشته، همگی گواه روشنی‌ست بر اینکه او بزرگ‌ترین نویسنده‌ی روزگار ماست.» این چیزی بیش از تملق صرف بود. و باز هم در اینجا پیوند هنر با سیاست اتفاقی نبود. برای موسولینی جنبشِ آوانگارد آن روزگار، به ویژه فوتوریست‌ها، منبع الهام و نیز منبع حمایت و پشتیبانی بود. قرابت ایدئولوژیک این جنبش‌های هنری و سیاسی آشکار است. نخست اینکه، هردو شیفته‌ی استعاره‌ی نظامی «آوانگارد» بودند؛ پش قراولانی که خبر از آمدن انقلاب و روزگار نو می‌دادند. هر دو به مزیت احیاکننده‌ی



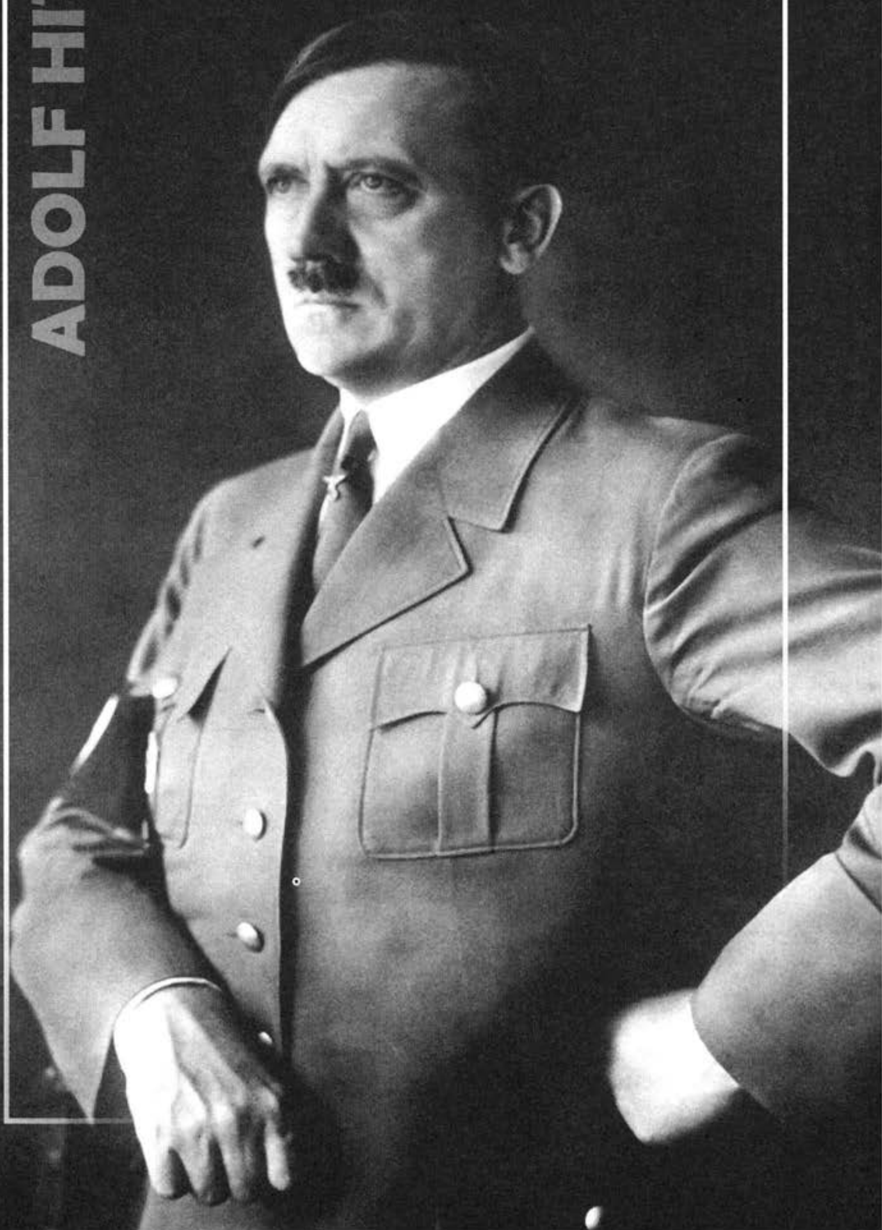
دیکتاتور بزرگ

خشونت باور داشتند. هر دو در پی تاثیرگذاری بر همه‌ی جوانب جامعه بودند. و هر دو نشانه‌هایی از مذاهب سیاسی را بر خود داشتند. فوتوریست‌ها خود را در موسولینی بازشناختند و خرسند بودند از اینکه وی درساختن انسان طراز نو برای کنش فرهنگی نقش مهمّی در نظر گرفته است. از این حیث، فیلیپو توماسو مارینتی، هنرمند فوتوریست ایتالیایی، به مایاکوفسکی، هنرمند فوتوریست روسی، شباهت داشت: هر دو در پی آن بودند که استعداد خود را در خدمتِ انقلاب درآورند.

جنبش فاشیسم برای دگرگون کردن جامعه، برای تبدیل آن به منظره‌ی چشمگیری که در خور ستایش باشد به کُنشِ هنری نیاز داشت. ناظر بیرونی دیر یا زود متوجه جنبه‌های زیبایی‌شناختی کنش سیاسی فاشیستی می‌شد. به نوشته‌ی رابرت براسیلاچ، نویسنده‌ی فرانسوی، «فاشیسم نوعی شعر بود، شعر منحصر به فرد قرن بیستم (البته همراه کمونیسم)» در این نوع رژیم‌ها توجه ویژه به هر آن چیزی می‌شد که مستعدِ تبدیل شدن به منظره‌ای چشمگیر برای توده‌ها بود: اعیاد، مناسبت‌ها، رژه‌ها و صد البته معماری که چون همگان را در بر می‌گرفت و برای همه‌ی ستایش‌کنندگان قابل فهم بود، هنر اعظم شمرده می‌شد. اما زیبایی‌شناختی کردنِ امر سیاسی هیچ‌گاه به غایتی فی‌نفسه تبدیل نشد، بلکه همواره تابع مقصودِ سیاسی باقی ماند. آنچه که تحتِ حاکمیت فاشیسم به امر مقدس تبدیل شد نه زیبایی که دولت بود. باید گفت به نظر شخص دوچه (موسولینی)، پروژه‌ی وی به شکست انجامیده بود: او در تبدیل کردن ایتالیایی‌ها به انسان‌های طراز نو یا فاشیست‌های شجاع و بی‌باک توفیقی به دست نیاورد. به همین دلیل هم اعتقاد داشت ایتالیا جنگ را خواهد باخت. با این حال، او حتی این شکست را هم به شیوه‌ای هنری صورت بندی کرد: «مشکل ما در ماده بود که برای هدف مورد نظر بسیار سست ونرم بود.» موسولینی چند ماه قبل از مرگش به گالیاتزو چانو گفته بود: «چیزی که کم داشتم ماده‌ی خوب بود. خود میکل‌آنژ هم برای ساختن تندیس به سنگ مرمر احتیاج داشت. از او هم اگر فقط گِل دم دستش بود چیزی بیش از یک سفالگر درنمی‌آمد.»

آدولف هیتلر

ADOLF HITLER





آدولف هیتلر، مردی که باعثِ بروزِ جنگ جهانی دوم و کشته شدنِ ده‌ها میلیون نفر شد، در اصل «یک آدمِ معمولی» بود. او در ۲۰ آوریل ۱۸۸۹ در یک دهکده‌ی اتریشی به دنیا آمد. پدرش کارمند گمرک اتریش بود و دوست داشت پسرش درس بخواند تا بعدها مثل او صاحب یک شغل دولتی آبرومند شود. اما آدولف میانه‌ای با درس و مشق نداشت و از کارِ دولتی هم متنفر بود. آدولف دانش‌آموز باهوشی بود اما پشتکار نداشت و از معلم‌هایش نفرت شدیدی داشت. نفرت هیلتر از معلم‌ها و سیستم آموزش و پرورش تا آخرِ عمر همراه وی باقی ماند. آدولف عاقبت در شانزده سالگی ترک تحصیل کرد. در این زمان سه سال از مرگِ پدرش گذشته بود. قطعاً اگر پدرش در قید حیات می‌بود به فرزند خود هرگز اجازه‌ی ترک تحصیل را نمی‌داد. آدولف هرچقدرکه از پدرش متنفر بود عاشق و دلباخته‌ی مادرش بود. او مادر مهربانی داشت که غذاهای خوشمزه برایش می‌پخت و پول توجیبی‌اش را می‌داد.

آدولف از همان دوران نوجوانی کتاب خواندن را شروع کرده بود. کتابهای مورد علاقه‌اش بیشتر درباره‌ی هنر، تاریخ، امور نظامی و داستان‌های کابویی و سرخپوستی بود. جان تولند، یکی از زندگینامه‌نویسان هیتلر، می‌نویسد: «آدولفِ نوجوان آزمندانه کتاب می‌خواند، دفترهای زیادی را از طراحی‌هایش پر می‌کرد، به تماشای موزه و اپرا می‌رفت و از نمایشگاه‌ها دیدن می‌کرد. یک بار هم در نزدیک ایستگاه راه‌آهن به تماشای یک فیلم رفت و از تماشای آن احساسات اخلاقی‌اش جریحه‌دار شد. به دوستش گفت: نمی‌دانی چه فیلم وحشتناکی بود! از آن پس دیگر گرد رفیق‌بازی نگشت و بازی‌های کودکانه را رها کرد.» آدولف ۱۸ ساله که شد خانه را ترک کرد. او مصمم بود که در «مدرسه‌ی هنرهای زیبای وین» ثبت نام کند. آدولف احساس می‌کرد که نقاش خوبی است و می‌تواند به عنوان یک هنرمند آتیه‌ی درخشانی داشته باشد. اما ورود به «مدرسه‌ی هنرهای زیبای وین» کار چندان آسانی نبود. مدیران مدرسه گفتند که او ابتدا باید چند طراحی یا نقاشی درباره‌ی طوفان نوح، تصلیب عیسی و یکی دو داستان انجیلی دیگر بکشد تا استعدادش را محک بزنند. آنها بعد از بررسی طراحی‌های آدولف به او گفتند که وی از استعدادِ لازم برای تحصیل در «مدرسه‌ی هنرها» برخوردار نیست. مدیران مدرسه چنین تشخیص دادند که استعداد وی تناسب بیشتری با «رشته‌ی معماری» دارد لذا به او توصیه کردند که در «مدرسه‌ی معماری وین» ثبت‌نام کند. آدولف این توصیه را پذیرفت زیرا خودش هم احساس می‌کرد که در زمینه‌ی نقاشی از ساختمان‌های تاریخی استعداد بیشتری دارد. آدولف با هزار امید و آرزو به «مدرسه‌ی معماری وین» مراجعه کرد اما به زودی پی برد که یک شرط ضروری برای ثبت نام در این مدرسه داشتنِ دیپلم متوسطه است. آدولف فاقد دیپلم بود بنابراین چاره‌ای نداشت جز اینکه با رویای «هنرمند شدن» برای همیشه خداحافظی کند.

آدولف جوان اوقات بسیار دشواری را در وین سپری کرد. او برای گذراندنِ زندگی کارت پستال‌هایی را با آب رنگ نقاشی می‌کرد و در خیابان‌های

وین می‌فروخت. وی از نقاشی و طراحیِ پوسترهای تبلیغاتی برای شرکت‌های صابون‌سازی و سیگارسازی نیز هیچ ابایی نداشت. تابلوهای رنگ و روغنی‌اش هم خریدارانی داشت. اما پولی که از این راه نصیبش می‌شد بسیار اندک بود. آدولف اغلب اوقات گرسنه بود اما هر گاه پولی به دستش می‌رسید آن را صرف تماشای اپرا، تئاتر و فیلم می‌کرد. در آن زمان سینمای آلمان، معروف به سینمای وایمار، برای خودش رونقی داشت. با این وجود، آدولف جوان کتابخانه‌ی عمومی شهر وین را به سالن‌های سینما و تئاتر و اپرا ترجیح می‌داد. او در همین زمان بود که با اندیشه‌های ضد کلیمی و پان ژرمنی آشنا شد. نکته‌ی جالب درباره‌ی آدولف هیتلر این است که افکار سیاسی، فرهنگی و اجتماعی وی برای مدت تقریباً پنجاه سال ثابت باقی ماند. افکار و عقاید هیتلر در شانزده سالگی هیچ فرقی با افکار و عقاید وی در پنجاه و شش سالگی (زمان مرگش) نداشت. او در آخرین روز زندگی‌اش همان اندیشه‌هایی را داشت که در ۱۶ سالگی در ذهنش شکل گرفته بود.

آدولف در سال ۱۹۱۳، در ۲۴ سالگی، از وین عازم مونیخ آلمان شد. مونیخ کوچک‌تر و کم زرق و برق‌تر از وین بود. اما آدولف احساس می‌کرد که این شهر را خیلی دوست دارد. زندگی در مونیخ نیز چندان با آدولف سر سازگاری نداشت اما وقوع حادثه‌ای باعث شد که زندگی وی برای همیشه متحول شود. جنگ جهانی اول در آگوست سال ۱۹۱۴ آغاز شد. هیتلر که شیفته‌ی نژاد آریایی بود و آلمان را مرکز و محور جهان می‌دانست، بلافاصله در ارتش آلمان ثبت‌نام کرد. آدولف هنرمند خوبی نبود اما انصافاً سرباز شجاعی بود. شجاعت‌های فراوان آدولف در جبهه باعث شد که یک مدالِ صلیب آهنین به وی بدهند. درجه‌ی وی نیز از سربازی به سرجوخه‌گری ارتقا یافت. آلمان بزرگ‌ترین شکست‌خورده‌ی جنگ جهانی اول بود. قرارداد ورسای از طرف دولت‌های متفق (انگلیس و فرانسه) به آلمانِ ضعیف تحمیل شد. آدولفِ وطن‌پرست با ناباوری شاهدِ ذلیل شدنِ کشورِ محبوبش بود. آدولف یک سال پس از پایانِ جنگ جهانی اول عضو رسمی «حزب کارگران آلمان» شد.

اعضای این حزب از انگشتانِ دو دست تجاوز نمی‌کردند. اما آدولف تشخیص داد که قادر به متحول کردن این حزب کوچک است.
آدولف هیتلر تصمیم گرفت از شرایط آشفته‌ی آلمان برای رشد و توسعه‌ی این حزب استفاده کند. او ابتدا نام حزبِ کارگران را به حزب «ناسیونال سوسیالیست» (نازی) تغییر داد و سپس دست به کار توسعه و رشدِ حزب شد. هیتلر چند ویژگی استثنایی داشت که بدجوری به درد حزب می‌خورد. این نقاش و طراحِ پوسترِ سابق که به ارزش بالای تبلیغات آگاه بود، اولین کاری که کرد طراحی آرمِ حزب نازی بود. در کتاب نبرد من که هیتلر آن را در اوایل دهه‌ی بیست میلادی در زندان نوشت، حداقل چهار تا پنج صفحه اختصاص به نحوه‌ی طراحی آرم حزب داده شده است. او با اینکه دشمنِ کمونیست‌ها بود اما از رنگِ سرخ در آرم حزب استفاده کرد تا کارگران را به طرف حزبش جلب کند. هیتلر شخصاً کار طراحی آگهی‌ها، پلاکاردها و پوسترهای تبلیغاتی حزب را انجام می‌داد. ویژگی دیگر هیتلر، توانایی حیرت‌آور وی در سخنرانی و سخن‌سرایی بود. او مثل یک بازیگر تئاتر به فن صدا آگاهی داشت و موقع سخنرانی آهنگِ صدایش دامنه‌ی وسیعی را شامل می‌شد؛ از نجوا تا جیغ. در مواقعی که پشت تریبون هیجان‌زده می‌شد مشت‌های گره‌کرده‌اش را به آسمان پرتاب می‌کرد، روی پنجه‌های پاهایش می‌پرید و خیس عرق



هیتلر جوان (زیر ضربدر) در ارتش آلمان، ۱۹۱۷

می‌شد. بنا به گفته‌ی رابرت تولند: «هر زمان که هیتلر قصد سخنرانی می‌کرد علاوه بر بطری‌های بزرگ آب معدنی که وی مرتب گلوی خود را با آن‌تر می‌کرد یک کاسه پر از قطعات یخ در روی تریبون می‌گذاشت تا برای جلوگیری از تعریقِ دست‌هایش از آن استفاده کند.» هانفشتانگل، زنی که دوست خانوادگی هیتلر بود، در این مورد می‌گوید: «من مخصوصاً نحوه‌ی بالا آوردن دست‌هایش را زیاد می‌پسندیدم. این حرکات تا حدودی به حرکات یک رهبر بزرگ ارکستر شباهت داشت... وی حتی از قدرت ادا درآوردن هم که استعداد آن را داشت، استفاده می‌کرد. او ادای یک مخالف خیالی را درمی‌آورد و اغلب با طرح یک بحث متقابل رشته‌ی سخن خودش را قطع می‌کرد و بعد وقتی آن مخالف یا دشمن خیالی‌اش را از میدان به در می‌کرد، دوباره به همان خط فکری اصلی و نخستین برمی‌گشت.» هیتلر معتقد بود که کلام و سخن بهترین وسیله برای مجاب ساختن و به هیجان آوردنِ توده‌هاست. هیتلر در این باره می‌گفت: «توده‌های مردم شبیه زن هستند. من با جمعیت مثل زن عشق می‌ورزم و هنگامی که توده‌ی مردم را به هیجان می‌آورم و آنها را از خود بیخود



هیتلر درحال ایراد یکی از سخنرانی‌های مشهور خود

می‌کنم، خودم هم به اوجِ لذت و هیجان می‌رسم.»
هیتلر توجه ویژه‌ای به مقوله‌ی تبلیغات داشت. او در این باره نوشت: «تبلیغات را روی سخن با چه کسانی باید باشد؟ با روشنفکرانی که آموزش علمی دیده‌اند یا با توده‌های کم‌آموزش‌دیده؟ روی سخن همیشه و منحصرا باید با توده‌ها باشد، آنچه روشنفکران - یا کسانی که امروز بدبختانه به این نام خوانده می‌شوند- به آن نیاز دارند تبلیغات نیست، آموزش علمی است. محتوای تبلیغات علم نیست، چنانکه شیئی هم که در یک پوستر نشان داده می‌شود هنر نیست. هنر پوستر در توانایی طراح آن است که توجه مردم را از راه شکل و رنگ جلب کند. پوستری که آگهی یک نمایشگاه هنری است باید توجه مردم را به هنری که به نمایش گذاشته شده معطوف کند و هر چه بهتر در این کار توفیق یابد، خود پوستر دارای ارزش هنری بیشتری خواهد بود. پوستر باید تصوری از اهمیت نمایشگاه را به توده‌ها بدهد نه اینکه جانشین هنری شود که به نمایش گذاشته شده. در آنچه امروز تبلیغات می‌نامیم نیز وضع مشابهی وجود دارد. نقش و عملکرد تبلیغات در آموزش علمی فرد نیست، بلکه جلب توجه توده‌هاست به پاره‌ای حقایق، فرآیندها، ضرورت‌ها و غیره، که اهمیت‌شان برای نخستین بار در معرض دید آنان قرار داده شده. تمامی هنر در آن است که این کار آنچنان ماهرانه انجام گیرد که همه متقاعد شوند حقایق واقعی است، فرآیند لازم است، ضرورت درست است و غیره. اما از آنجا که تبلیغات فی‌نفسه ضرورت نیست و نمی‌تواند باشد، اثر آن عمدتا باید معطوف به عواطف و احساسات باشد و فقط در حد بسیار محدودی متوجه به اصطلاح خرد و اندیشه باشد. هرگونه تبلیغاتی باید عوام‌پسند بوده، سطح فکری آن متناسب با پایین‌ترین پایه‌ی درک و شعور کسانی باشد که روی سخن با آنهاست. در نتیجه آن توده‌ای که هدف دسترسی پیدا کردن به آن است هر چه عظیم‌تر باشد باید درونمایه‌ی فکری تبلیغات را سبک‌تر گرفت. اما هدف نفوذ و تأثیرگذاری در تمام مردم است (مانند تبلیغاتی که برای ایجاد و آغاز جنگ صورت می‌گیرد) به هیچ وجه نباید زیاد به فکر و اندیشه مردم

تکیه کرد. زیربنای فکری تبلیغات هر چه ناچیزتر باشد و هر چه انحصاری‌تر عواطف و احساسات توده‌های مردم را مورد توجه و بهره‌برداری قرار دهد، مؤثرتر خواهد بود. بهترین آزمونِ درست یا نادرست بودن یک کارزار وسیع تبلیغاتی این است، نه آنکه چقدر در ایجاد رضایتمندی چند تن دانش‌پژوه یا زیبایی‌شناس جوان موفقیت داشته است. هنر تبلیغات در درک تصورات عاطفی و احساساتی توده‌های عظیم است و با استفاده از روش درست روانشناسی، یافتن راهی به توجه و از آن طریق به قلب توده‌های وسیع مردم. این نکته که آدم‌های زرنگ و باهوشِ ما به چنین واقعیت‌هایی پی نبرده‌اند فقط نشان می‌دهد که آنها از نظر ذهنی تا چه اندازه کاهل و خودخواه‌اند. زمانی که ما دریابیم چه اندازه لازم است تبلیغات با توده‌های وسیع مردم متناسب شود، قاعده‌ی زیرین به دست خواهد آمد: اشتباه است که تبلیغات را نیز، به عنوان مثال مانند آموزش علمی چندبعدی کرد. قابلیت پذیرش توده‌های عظیم بسیار محدود، هوش آنها کم، اما قدرت فراموشی‌شان فوق‌العاده زیاد است. با توجه به این حقایق، هرگونه تبلیغات موثری باید محدود به چند نکته باشد و باید این نکات را به صورت شعار تکرار کند تا مردم آنچه را که می‌خواهید از شعارتان بفهمند، تا آخرین نفر درک کنند. به مجرد آنکه این شعار را کنار بگذارید و بکوشید ابعاد بیشتری را در نظر بگیرید اثر آن از بین خواهد رفت. چرا که مردم مطالبی را که بدین سان ارایه می‌شود نه می‌توانند هضم کنند نه می‌توانند به خاطر بسپارند. و در نتیجه، حاصل کار تضعیف می‌شود و سرانجام کاملا از بین می‌رود.»

هیتلر به فنون صحنه‌آرایی نیز تسلط بسیار داشت. او ساعت‌ها قبل از آغازِ سخنرانی‌اش به سالن می‌رفت و وضعیتِ نور و صدا را دقیقاً بررسی می‌کرد و سپس تصمیم می‌گرفت از کجای سالن وارد شود و به روی صحنه برود. رابرت پین، یکی از زندگینامه‌نویسان هیتلر، در این مورد نوشته است: «رویکردِ تئاتری هیتلر در دستیابی به تأثیری که وی می‌خواست، موثر بود. او متوجه‌ی فایده‌ی دیر رسیدن و حضار

را در انتظار طولانی نگهداشتن، برای مدتی چنان طولانی که تمرکزشان کاهش یابد، شده بود... او از سمتی کاملا به دور از انتظار وارد سالن سخنرانی می‌شد و سپس با حالتِ چهره‌ای خشک و سرد، در حالی که سه محافظ در جلو و سه محافظ دیگر در پشت سرش حرکت می‌کردند، به شکلی نظامی‌وار پهنای سالن را طی می‌کرد و به پشت تریبون می‌رفت.» یک روزنامه‌نگار آمریکایی به نام لوییس لوکنر نیز عین همین پدیده‌ها را در یکی از سخنرانی‌های هیتلر برای دانشجویان در دانشگاه برلین مشاهده کرد: «نخستین برداشت من از رفتار و کردار او این بود که او یک هنرپیشه‌ی تمام عیار است. به مجردی که دوربین‌های سینمایی به سوی او نشانه رفت، طوری وانمود کرد که انگار متوجه آنها نیست... او نقش خود را خیلی خوب ایفا می‌کرد.»

هیتلر طی مدت زمان کوتاهی توانست حزب نازی را به یکی از بزرگ‌ترین احزاب آلمان تبدیل کند. او برای نشستن بر کرسی قدرت عجله داشت و به همین دلیل در سال ۱۹۲۳ سعی کرد با استفاده از زور، قدرت را از آنِ خود سازد. این اقدام یا کودتا نهایتاً ناکام باقی ماند و هیتلر به زندان افتاد. ۹ ماه زندان فرصتی برای وی بود تا تنها کتاب خود را، تحت عنوان **نبرد من** بنویسد. هیتلر بعد از آزاد شدن از زندان به این نتیجه رسید که باید حزبش را از طریق روش‌های پارلمانی و دموکراتیک به قدرت برساند. این فکر کارسازی بود. هیتلر حالا ویژگی دیگرش را به کار انداخت و آن قدرت فراوانش در سازماندهی بود. شعبِ حزب نازی مثل قارچ در سراسر آلمان نشو و نما کردند. انتخابات در پیش بود و هیتلر به تبلیغات بیشتر نیاز داشت. در همین دوران بود که هیتلر با جوان تحصیل‌کرده‌ای به اسم «یوزف گوبلز» آشنا شد. گوبلز دکتر ادبیات بود اما خیلی زود خود را در اختیار مردی گذاشت که فقط تا کلاس دهم درس خوانده بود. دکتر گوبلز قد کوتاه و پای چلاقی داشت اما فوق‌العاده باهوش بود. هیتلر با یاری دکتر گوبلز ظرف سال‌های بعد چنان موجی از تبلیغات انتخاباتی به راه انداخت که جهان هرگز نمونه‌ی آن را به خود ندیده بود. در این انتخابات هیتلر و دکتر گوبلز



هیتلر و مارشال گورینگ

تازه‌ترین شیوه‌های تبلیغاتی را که تا آن زمان مرسوم نبود به کار بردند، که از آن جمله می‌توان به پخش آگهی‌های تبلیغاتی توسط هواپیما، تهیه‌ی صفحات گرامافون با صدای هیتلر و نمایش فیلم‌های تبلیغاتی در سینماها و میادین عمومی شهرها اشاره کرد. هیتلر و دکتر گوبلز هر روز در یکی از شهرهای آلمان سخنرانی می‌کردند و در روزهای آخر هفته روزانه دو یا سه بار در میادین و مجامع عمومی به سخنرانی می‌پرداختند. همه‌ی اینها پدیده‌های نوظهوری بود که از مغزهای خلاقه‌ی هیتلر و گوبلز نشأت گرفته بود.

هیتلر و حزب نازی عاقبت در انتخابات سال ۱۹۳۲ موفق شدند ۱۴ میلیون رأی را به دست آورند. به این ترتیب ۳۲۰ کرسی رایشتاگ (پارلمان آلمان) از آنِ حزب نازی شد و این حزب بعد از حزب سوسیال دموکراتِ آلمان در جایگاه دومین حزب قدرتمند رایشتاگ ایستاد. هیتلر سیاستمدار بسیار باهوشی بود. او با اینکه حزبش دومین حزب بزرگ کشور بود اما نهایتاً توانست صدراعظم آلمان شود. شانس هم با وی همراه بود زیرا کمی بعد مارشال هیندنبورگ، رئیس جمهوری سالخورده‌ی آلمان، درگذشت و این یک فرصت طلایی برای هیتلر بود تا رهبر بلامنازع آلمان

شود. هیتلر بعد از جلوس به تختِ قدرت موفق شد وضع اقتصادی آلمان را روبه‌راه کند. او طی مدت کوتاهی برای هفت میلیون آلمانی بیکار، کار و شغل ایجاد کرد و صنعت و اقتصاد آلمان را رونق بخشید.

اما هدف هیتلر، اشتغال‌زایی و رونق‌بخشی اقتصاد و صنعت نبود. او در اندیشه‌ی جهانگشایی و سروری نژاد ژرمن بر جهان بود. هیتلر در اندیشه‌ی این بود که انتقام عهدنامه‌ی ورسای را از فرانسه و انگلستان بگیرد و برای مردم کشورش «فضای حیاتی» بیشتری ایجاد کند و تحقق چنین هدفی جز با اشغال نظامی کشورهای همسایه ناممکن بود. هیتلر خیلی زود دست به کار تقویتِ ارتش آلمان شد. او در سال ۱۹۳۶ به ارتش دستور داد که منطقه‌ی «راین‌لن» را که منطقه‌ی حائل میان آلمان و فرانسه بود، تصرف کند. سال بعد به سراغ اتریش رفت و این کشور را بدون شلیک حتی یک گلوله تسخیر و آن را به آلمان ملحق کرد. سپس نوبت چکسلواکی رسید. این پیروزی هم بدون شلیک گلوله میسر شد. در این زمان دولت‌های اروپایی ایستاده بودند و تماشا می‌کردند. آنها امیدوار بودند که هیتلر با خوردن اتریش و چکسلواکی سیر شود و سر جای خود آرام بنشیند. اما اشتهای سیری‌ناپذیر «پیشوا» تازه تحریک شده بود. هدف بعدی لهستان بود. لشکرکشی به لهستان صبر و قرارِ دولت‌های غربی (انگلستان و فرانسه) را عاقبت لبریز کرد. آنها به آلمان اعلام جنگ دادند. به این ترتیب جنگ جهانی دوم آغاز شد. هیتلر اعتنایی نکرد و بعد از فتح لهستان، کشورهای دانمارک، نروژ، هلند، لوکزامبورگ و فرانسه را تسخیر کرد. او بعداً به سراغ انگلستان رفت اما زورش به انگلستان نرسید. سپس تصمیم گرفت به شوروی حمله کند. حمله به شوروی تصمیم مرگباری برای هیتلر بود. ارتش او تا چهل پنجاه کیلومتری مسکو پیش رفت اما نهایتاً سرمای شدید شوروی و رشادت سربازان ارتش سرخ راه را بر پیشروی‌های ارتش نازی بست. این اولین شکست هیتلر بود که در سال ۱۹۴۲ به وقوع پیوست. شکست در جبهه‌ی شوروی، یک نقطه‌ی برگشت بود. ارتش هیتلر طی دو سه سالِ پایانی حکومت «رایش سوم» مجبور شد در اکثر جبهه‌ها و مناطق اشغالی

دست به عقب‌نشینی بزنند. عاقبت ارتش‌های کشورهای متفقین (انگلستان، آمریکا و شوروی) در سال ۱۹۴۵ موفق به شکست دادنِ ارتشِ هیتلر شده و وارد خاک آلمان شدند.هیتلر عاقبت در ۲۰ آوریل ۱۹۴۵ با شلیک گلوله‌ای به مغز خویش در پناهگاه شخصی‌اش در باغ صدارت اعظمیِ آلمان در برلین اقدام به خودکشی کرد. اوا براون، معشوقه‌ی هیتلر، دکتر گوبلز و هفت عضو خانواده‌اش نیز همراه «پیشوا» خودکشی کردند. هیتلر دستور داده بود که جنازه‌اش را بسوزانند تا به دست سربازان روسی نیفتد. هیتلر در حالی مرد که به چشم خویش شاهد شکست اندیشه‌هایش بود.

نظامی که آدولف هیتلر در آلمان برپا کرد، مبتنی بر دو رکن اساسی بود: تبلیغات و سازماندهی. هیتلر از تبلیغات به عنوانِ «هنر به جنبش درآوردن توده‌ها» نام می‌برد. او در کتاب **نبرد من** فصلی را به مبحثِ تبلیغات اختصاص داده و در این باره چنین نوشته بود: «... هنر تبلیغات در به حرکت درآوردن جامعه نقش اساسی دارد و با تحریکِ عواطف و تبلیغاتِ زیرکانه و پیگیرانه می‌توان جهنم را در نظر مردم بهشت و بهشت را جهنم جلوه داد... یک تبلیغاتچیِ سیاسی در درجه‌ی اول باید محیط خود را خوب بشناسد و اطراف و جوانب کار را در نظر بگیرد؛ شکلِ این تبلیغات باید منطبق با مقصدی باشد که از آن می‌خواهد بهره‌برداری کند...»

دکتر گوبلز، که در دورانِ حکومت هیتلر وزیر تبلیغات شد همچون پیشوایش یک تئوریسینِ ماهر در زمینه‌ی تبلیغات بود. گوبلز معتقد بود: «تبلیغات هیچ ربطی به حقیقت ندارد... تبلیغاتی که نتایجِ مطلوب به بار می‌آورد خوب و همه‌ی تبلیغات دیگر بد است... تبلیغات همیشه وسیله‌ای است برای دستیابی به هدف... دروغ هرچقدر بزرگتر گفته شود باور کردنش راحت‌تر است... هر دروغی را به صرفِ تکرار می‌توان حقیقت جلوه داد...»

رهبران نازی استادان بی‌بدیل فن تبلیغات بودند. اما آنها ـ به قول هانا آرنت ـ یک چیز دیگر را هم می‌دانستند: «ارعاب بدون تبلیغات، بیشترِ

اثرِ روانشناختی خود را از دست می‌دهد، همچنانکه تبلیغات بدون ارعاب نمی‌تواند تأثیر کاملِ خود را به جا گذارد.» یوجین هادوموفسکی، یکی از نظریه‌پردازان رژیم نازی بود که زیر دست دکتر گوبلز کار می‌کرد. او معتقد بود: «تبلیغات و خشونت هرگز متناقض هم نیستند، کاربردِ خشونت می‌تواند به عنوان بخشی از تبلیغات باشد.» رژیم نازی به این توصیه عمل کرد.

رژیم نازی، فعالیت‌های تبلیغاتی و ضد فرهنگی خود را از شبِ ۱۱ مِی ۱۹۳۳، تقریباً چهار ماه و نیم پس از صدراعظم شدنِ هیتلر آغاز کرد. در این شب فراموش نشدنی بیش از ۲۰ هزار عنوان کتاب در برلین طی مراسمی طعمه‌ی حریق شد. دکتر گوبلز در صحنه‌ی مراسم کتاب‌سوزان حضور داشت. دانشجویان پیرو خط نازیسم آن شب کتاب‌هایی از توماس مان، هاینریش مان، اشتفن تسوایک، ارش ماریا رمارک، آلبرت انیشتین، جک لندن، اپتن سینکلر، هلن کلر، مارگارت سنگر، اچ. جی. ولز، زیگموند فروید، آندره ژید، امیل زولا و مارسل پروست را در آتش سوزاندند. دکتر گوبلز، که تازه وزیر تبلیغات شده بود، حینِ سوختن کتاب‌ها خطاب به دانشجویان اعلام کرد: «روحِ مردمِ آلمان می‌تواند خود را دوباره آشکار سازد. این شعله‌ها نه تنها پایانِ قطعیِ یک دوره‌ی کهن را روشن می‌سازد بلکه بر دوران نو نیز پرتو می‌افکند.»

چند ماه بعد از مراسمِ کتاب سوزان، «اتاقِ فرهنگِ رایش» قانونا و زیر نظر دکتر گوبلز تأسیس شد. گوبلز در این باره گفت: «برای تعقیب یک سیاست فرهنگی آلمانی، لازم است که هنرمندانِ خلاق در تمام رشته‌ها را در یک سازمانِ واحد تحتِ رهبری رایش سوم (رژیم نازی) گرد آورد. رایش نه‌تنها باید مسیرِ پیشرفت فکری و روحی این افراد را تعیین کند بلکه باید همه‌ی هنرها را نیز رهبری کند و سازمان دهد.»

به این ترتیب هفت اتاق در وزارت تبلیغات آلمان به شرح زیر تأسیس شد: «اتاقِ هنرهای زیبا»، «اتاق موسیقی»، «اتاق تئاتر»، «اتاقِ ادبیات»، «اتاقِ مطبوعات»، «اتاقِ رادیو» و «اتاق سینما». تمام اشخاص شاغل در این حرفه‌ها ملزم به پیوستن به «اتاق‌ها»ی مربوط به خود شدند. از

جمله اختیارات این اتاق‌ها اخراج اعضا به سبب «عدم اعتماد سیاسی» بود. به این ترتیب بسیاری از عناصر «غیر خودی» که در زمینه‌ی رشته‌های هنری فعالیت می‌کردند، ممنوع‌الکار شدند. بسیاری از هنرمندانِ یهودی، و از جمله سینماگران یهودی، مجبور به ترک کشور شدند. از این پس، ادبیات، مطبوعات، رادیو و سینما می‌بایست منحصراً به اهدافِ رژیم جدید و فلسفه‌ی عجیب آن خدمت می‌کردند. سینما در دست شرکت‌های خصوصی باقی ماند اما «اتاق سینما» در وزارت تبلیغات در جزئیات کار آنها دخالت می‌کرد.

هیتلر دستور داده بود که «وظیفه‌ی شرکت‌های خصوصی بیرون آوردنِ صنعت فیلم از حوزه‌ی افکار اقتصادی آزاد است تا این صنعت بتواند از عهده‌ی وظایفی که باید در کشور ناسیونال سوسیالیستی آلمان انجام دهد، برآید.» هیتلر که در دوران جوانی یک نقاش بود، نظرات مشخصی درباره‌ی «ویژگی‌های یک نقاشی خوب» داشت. هیتلر نفرت عجیبی از آثار نقاشی مدرن داشت و از این نقاشان به عنوان «غارنشینان فرهنگی، کوتوله‌های زیباشناسی و الکن‌های هنری» نام می‌برد. با توجه به این تعریف، آثار پابلو پیکاسو، ونسان ونگوگ و پل گوگن جزو آثارِ «بیمارگون و مسخ شده» رده‌بندی واز نمایش در موزه‌های آلمان ممنوع شدند. دکتر گوبلز برای خشنود کردن «پیشوا»ی خود یک نمایشگاه نقاشی از «آثار منحط» در مونیخ برپا کرد. ۷۳۰ «اثر منحط» در این نمایشگاه نقاشی به نمایش گذاشته شده بود. هیتلر به دیدن نمایشگاه رفت. مردم هم چنان استقبالی از این نمایشگاه کردند که دکتر گوبلز فوراً دستور برچیدن آن را صادر کرد!

فشار بر هنرمندان بسیار زیاد بود. عده‌ای مجبور به مهاجرت شدند، برخی خانه‌نشین شدند و عده‌ی کمی هم اقدام به خودکشی کردند. هیتلر تکلیف را برای تمامی هنرمندان روشن ساخته بود: «کارهای هنری‌ای که درک نمی‌شوند و برای اثبات وجودشان به رشته‌ای از تعلیماتِ خاص محتاج‌اند و بیشتر مناسب بیماران عصبی‌اند از این پس در آلمان ممنوع‌النمایش خواهند بود. از این پس هیچکس نباید دستخوشِ

چنین خیال خامی باشد! ناسیونال سوسیالیسم این جنونِ کثافاتِ هنری را که مردم ما را ملوث ساخته پاک خواهد کرد.»
اریک ریچلر، مورخ سینما، ارزیابی کرده که بعد از به قدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان بیش از ۱۵۰۰ فیلمساز که بسیاری از آنها سوسیالیست یا کلیمی یا ترقی‌خواه بودند از آلمان گریختند. جانشینان این هنرمندان کسانی بودند که برای مغزشویی ملت آلمان و فریب دادن آنها آماده‌ی به خدمت بودند و کوچک‌ترین عذاب وجدانی نداشتند. آنها کاملا گوش به فرمانِ هیتلر و دکتر گوبلز بودند. نازی‌ها دیوانه‌ی سینما بودند و در این میان دکتر گوبلز یک سینماشناسِ حرفه‌ای بود که زیر و بم این رسانه‌ای را که به دستش سپرده بودند خیلی خوب می‌شناخت. دکتر گوبلز معتقد بود: «سینمای جدید باید گناهان نظام سابق، وقت‌گذرانی هنر برای هنر، آزادی‌خواهی روشنفکرانه و تجارت و سوداگری را تماماً کنار بگذارد. این سینما باید از زندگی سیاسی نشأت بگیرد و به اعماقِ روح آلمان راه بجوید... فیلم یک کالبدِ انسانی است که من به عنوان یک پزشک می‌توانم با عمل جراحی زایده‌ها و ناپاکی‌ها را از شرّ وجودش پاک کنم... فیلم باید تأثیرِ قابل تشخیص داشته باشد و دل و ذهن را به بازی بگیرد. وظیفه‌ی سینما همان وظیفه‌ی هنر عامه‌پسند و پرطرفدار است، هنری که هم در خدمت دولت و حکومت باشد و هم نیازهای شخصی را برآورده سازد. آرای سیاسی باید از نیروی زیباشناختی و عاطفی و احساسی سینما بهره‌مند شوند.»
دکتر گوبلز آنقدر فهم و شعور داشت که بداند «سینمای مطلوب فقط به معنای راه انداختن رژه‌های حزبی، ثبت گزارش‌های مستند از عملیاتِ سربازان و کماندوها و بت کردن پرچم‌ها و نشان‌های حزبی نیست. هنرِ اصیل سینما باید از امور روزمره‌ی سیاسی فراتر رود ودر واقع باید به زندگی عمق ببخشد.» به این ترتیب سینمای نازی در کنارِ فلج کردنِ اذهان عمومی و خلقِ توهماتِ موثر و اسیر کردن مخاطبان، انبوهی از ملودرام‌های خنثی و غیرسیاسی را تولید و روانه‌ی بازار کرد. به عبارت دیگر «فیلم‌های دولتی» تنها بخش کوچکی از ۱۱۰۰ فیلم داستانی ای



بود که نازی‌ها طی ۱۲/۵ سال حکومتشان بر آلمان، از ۱۹۳۳ تا ۱۹۴۵، تولید و عرضه کردند. به عبارت دیگر فیلم‌های «غیرسیاسی» در سینمای نازی در اکثریت بودند. پنجاه درصد این فیلم‌ها موزیکال‌های مفرح و سبک بودند. ملودرام‌ها، فیلم‌های جنایی و زندگینامه‌ها نیز سهم عمده‌ای را به خود اختصاص داده بودند. رژیم نازی به انحرافات بی‌خطر و منفعل در سینما تا حدِ مشخصی اجازه‌ی ابراز وجود می‌داد. رژیم در ازای فرمانبرداری و سرسپردگی‌ای که از توده‌های مردم می‌خواست، متقابلا آماده بود تا پاره‌ای امکانات رفاهی را در اختیارشان بگذارد. این امکانات طیف گسترده‌ای را شامل می‌شد؛ از عرضه‌ی فیلم‌های ملودرام و موزیکالِ غیر سیاسی در سینماها تا تورهای ارزان قیمت ۱۰ دلاری برای کارگران و اردوها و کنسرت‌های باشکوه برای نوجوانان و جوانان. دکتر گوبلز و هیتلر در پی آن بودند که «فرهنگ توده را با ارزش‌های حکومت انباشته کرده و سیاست را زیبا کنند تا مردم در برخورد با آن هوش از سرشان برود.» و در راستای همین اعتقاد بود که دکتر گوبلز به درستی می‌گفت که: «همه‌ی فیلم‌ها سیاسی‌اند، مخصوصا آنهایی که ادعا می‌کنند سیاسی نیستند.» گوبلز به خوبی آگاه بود که یک سوژه‌ی

شاد و جذاب اثر بیشتری روی تماشاگر می‌گذارد تا یک سوژه‌ی جدی و تلخ. البته ساخت و تولید فیلم‌های سیاسی / تبلیغی یکی از وظایف اصلی وزارتخانه‌ی گوبلز بود اما وی دوست می‌داشت که این فیلم‌ها با ظرافت و زیبایی ساخته شوند. گوبلز از این حیث، سینمای هالیوود را الگوی خود قرار داده بود. به این ترتیب فیلم‌های نازی به دو دسته تقسیم شدند: فیلم‌های تلقینِ عقیده و ایدئولوژی و فیلم‌های لذت‌بخشِ عمومی. نتیجه‌ی این امر، شگفت‌انگیز، هر چند پیش‌بینی‌پذیر، بود: از این پس فیلم‌های واقعیت‌گریز نازی راه را بر هرگونه گریز احتمالی تماشاگر از نازیسم ناممکن ساختند! این فیلم‌ها دو روی یک سکه بودند و به هدف واحدی خدمت می‌کردند. دخالت دکتر گوبلز در سینما بسیار ظریف و هوشمندانه بود. او اصراری نداشت که هر فیلمی در بردارنده‌ی یک بارِ ایدئولوژیک باشد. دکتر گوبلز با هوش‌تر از این بود که به چنین ساده‌نگری‌هایی مبتلا شود. او به نتیجه‌ی کلی سیاست‌های سینمایی‌اش نظر داشت و به این نتایج هم رسید. او توانست تخیلِ تماشاگران آلمانی را تسخیر کند و با ظرافت و به دور از شعارپردازی‌های سطحی، اندیشه‌های مورد نظرش را در ذهن تماشاگران جا بیندازد.

دکتر گوبلز و آدولف هیتلر علایق سینمایی مشابهی داشتند. هیتلر شب زنده‌دار بود. او معمولا ساعت ۱۱ صبح از خواب برمی‌خاست و تا پاسی از نیمه‌شب کار می‌کرد. هیتلر به تماشای فیلم علاقه داشت و در سالن سینمای اختصاصی‌اش در کاخ صدارت اعظمی در برلین هفته‌ای سه چهار تا فیلم تماشا می‌کرد. برای مثال، همان شبی که رئیس جمهورِ بیچاره‌ی چکسلواکی را به کاخِ هیتلر آورده بودند تا به دست خویش سندِ نابودی کشورش را امضا کند، هیتلر در طبقه‌ی پایین مشغول تماشای فیلم بود. رئیس جمهور چکسلواکی چاره‌ای نداشت جز اینکه تا ساعت ۲ صبح منتظر بماند تا هیتلر از تماشای فیلم فارغ شود و به سراغش بیاید. دکتر گوبلز که با علایق سینمایی «پیشوا» آشنایی داشت فیلم‌های مناسب را تهیه و در اختیارش می‌گذاشت. دکتر گوبلز در دفترچه‌ی خاطرات خود، در روز ۲۰ دسامبر ۱۹۳۷ نوشت: «برای

کریسمس امسال، سی فیلم از میان بهترین فیلم‌های چهار سال اخیر هالیوود و سینمای آلمان و هیجده کارتونِ **میکی ماوس** را انتخاب و به پیشوا هدیه کردم. او خیلی خوشحال شد.» جان تولند، زندگینامه‌نویس هیتلر، نیز می‌نویسد «هیتلر در کاخ صدارت اعظمیِ آلمان که طبق طرح و نقشه‌ی خود وی بازسازی شده بود، برنامه‌ی زندگی انضباطی سختی را می‌گذراند. در آن روزهای پرمشغله، نمایش شبانه‌ی فیلم در آن اتاق بزرگ پذیرایی تنها سرگرمی او بود. کارل کراوز، پیشخدمت هیتلر، اسامی پنج یا شش فیلم را به او می‌داد و وی چندتایی را برمی‌گزید و اگر از یکی از آنها خوشش نمی‌آمد، صدا می‌زد «آشغال» و می‌گفت یکی دیگر را نمایش بدهند.» هیتلر منابع دیگری نیز برای تهیه‌ی فیلم داشت. رابرت پین در کتاب **زندگی و مرگ آدولف هیتلر** نوشته است: «هانس بور، خلبان، مواردی را به یاد می‌آورد که هیتلر فیلم‌هایی را می‌دید که یکی از دوستان مهاراجه‌اش به او داده بود. هیتلر طی تماشای صحنه‌هایی از این فیلم‌ها که نشان می‌داد حیوانات با خشونت انسان‌ها را تکه‌پاره می‌کنند، آرام و هوشیار باقی می‌ماند. اما وقتی فیلم‌ها حیواناتی را نشان می‌دادند که شکار می‌شدند، او با دست جلوی چشمانش را می‌گرفت و از اطرافیانش می‌خواست هر وقت این صحنه تمام شد به او بگویند. هیتلر هر وقت حیوانِ زخمی‌ای را می‌دید می‌گریست. او از کسانی که به شکار می‌پرداختند، متنفر بود و چندین بار گفته بود قتل کسانی که حیوانی را کشته‌اند بزرگ‌ترین لذت را به او می‌بخشد. هیتلر نسبت به همه‌ی حیوانات زبان‌بسته محبت عمیقی داشت...»

اما این مردِ حیوان‌دوست گیاهخوار، از تماشای مرگ دشمنانش لذت سادیستی می‌برد. هیتلر در طی دوران حکومتش چندین بار هدف ترور قرار گرفت اما جان سالم به در برد. او در یک مورد دستور داد توطئه‌گران را به شدیدترین شکلِ ممکن حلق‌آویز و از جریان اعدام آنها فیلمبرداری کنند. به این ترتیب بنا به دستور، هیتلر هشت مقام برجسته‌ای را که در جریان توطئه‌ی «والکیری» علیه هیتلر شرکت داشتند با سیمِ پیانو حلق‌آویز کردند. یک دوربین فیلمبرداری همه‌ی این صحنه‌های فجیع را

ثبت کرد. کمی بعد فیلم مذکور را در سالن سینمای کاخ صدارت اعظمی برای هیتلر به نمایش گذاشتند. صحنه‌ها به قدری فجیع بود که دکتر گوبلز موقع تماشای فیلم چشمان خود را با دستش پوشانده بود تا غش نکند. اما هیتلر با لذت هرچه تمام این صحنه‌ها را تماشا می‌کرد (فیلم هالیوودی **والکیری** با بازیگری تام کروز در نقشِ سرهنگی که طراح اصلی عملیات ترور علیه هیتلر بود، در سال ۲۰۰۸ در سینماهای جهان اکران شد.)

هیتلر مصاحبت و همنشینی با زنان زیبا را دوست می‌داشت. به نظر او «هیچ لذتی بالاتر از شام خوردن با یک زن زیبا» نبود. وی بدش نمی‌آمد که از بین ستارگان زیبای سینمای آلمان دوستانی برای خود دست و پا کند. هیتلر از این حیث شبیه دیگر سرانِ رژیمش بود. دکتر گوبلز با اینکه ازدواج کرده و صاحب شش فرزند بود و خانواده‌اش یک «الگوی خانواده‌ی نازی» به شمار می‌رفت اما از تصاحب ستارگان زن سینمای کشورش دریغ نمی‌کرد. گوبلز که زنباره‌ی غریبی بود در سال ۱۹۳۸ عاشق و دلباخته‌ی لیدا باروا، ستاره‌ی سینمای آلمان شد. او چنان شیفته‌ی لیدا شده بود که قصد داشت زن و خانواده‌اش را رها کرده و با لیدا ازدواج کند. تنها دخالت هیتلر بود که به این ماجرای عشقی خاتمه داد. هرمان گورینگ، دست راست هیتلر نیز عاشق یک هنرپیشه‌ی قدیمی به اسم امی زُنمان شده بود. البته کار این دو به ازدواج کشیده شد. هیتلر هم به عنوان ساقدوش در مراسم ازدواج گورینگ و امی شرکت کرد. هیتلر با وجودی که اوا براونِ زیبا را به عنوان معشوقه یا مصاحب در کنار خویش داشت اما سرو گوشش، بفهمی نفهمی، می‌جنبید؛ هرچند که به اعتقاد مورخین هیتلر از حیث جنسی مرد کاملی نبود. رناته مولر، هنرپیشه‌ی زیبای آلمانی بدجوری توجه هیتلر جمال‌پرست را به خود جلب کرده بود. هیتلر اولین بار در سال ۱۹۳۲ با رناته مولر آشنا شد. وی در آن زمان یک روز کامل را صرف تماشای تازه‌ترین فیلم رناته مولر کرد. بقیه‌ی ماجرا را از زبان رناته مولر بشنوید: «وقتی آن روز عصر هیتلر را دیدم متوجه شدم که رفتار بسیار عجیبی پیدا کرده. او



آنجا نشسته بود و ابداً هیچ حرکتی نمی‌کرد. فقط یکسره به من نگاه می‌کرد. سپس دستم را گرفت و قدری دیگر نگاهم کرد. تمام مدت حرف می‌زد و یاوه می‌گفت.» هیتلر بعدها که به قدرت رسید رناته مولر را به یک میهمانی در کاخ خود در برلین دعوت کرد. هیتلر در موقعیت‌های گوناگون انگشتر و گردن‌بند طلا برای رناته می‌فرستاد. او عاقبت یک شب رناته را به اتاقی برد. بقیه‌ی ماجرا را رناته مولر این‌گونه شرح می‌دهد: «هیتلر ابتدا درباره‌ی روش‌های شکنجه سخنان مبسوطی ایراد کرد و بعدا از من خواست وی را زیر مشت و لگد بگیرم. من هم همین کار را کردم. او در حین انجام این کار مدام می‌گفت که برده‌ی من است. هیتلر طوری رفتار می‌کرد که انگار به اوج لذت رسیده. سپس پیشنهاد کرد که لباس‌هایمان را بپوشیم و به اتفاق مشروبی بنوشیم. او نهایتاً بلند شد، دستم را بوسید و از من بابت این عصر دلپذیر تشکر کرد.» البته در درستی این قصه باید شک کرد؛ به ویژه آنکه رناته مولر در سال

۱۹۳۶ به سبب اختلالات روانی در تیمارستان بستری شد. او با انداختن خود از پنجره‌ی تیمارستان خودکشی کرد. دکتر گوبلز یک حلقه‌ی گل به مراسم تشییع جنازه‌ی او فرستاد.
لنی ریفنشتال دیگر سینماگر زیبایی بود که توجه هیتلر را به خود جلب کرده بود. لنی در فوریه‌ی ۱۹۳۲، وقتی که برای اولین بار نطق هیتلر را در «اشپورت اشپالاشت» شنید گرفتار جذبه‌ی جادویی او شد. لنی ریفنشتال در کتاب خاطراتش نوشته است: «اشپورت اشپالاشت چنان شلوغ بود که جای سوزن انداختن نبود... عاقبت هیتلر با تأخیر زیاد ظاهر شد. این اولین همایش سیاسی‌ای بود که من در آن شرکت می‌کردم. سخنانش تأثیر وحشتناکی روی من باقی گذاشت. انگار سطح زمین در برابرم از هم باز می‌شد؛ درست مثل نیم‌کره‌ای بود که ناگهان از وسط شکاف بخورد و فواره‌ی عظیمی از آن بیرون بریزد... حس کردم به کلی فلج شده‌ام. با اینکه در نطق او خیلی چیزها بود که نمی‌فهمیدم، باز مسحورش شدم.»
لنی ریفنشتال در آن زمان کارگردان نسبتاً معروفی بود. او چهره‌ی زیبایی داشت و در چند فیلم هم ایفای نقش کرده بود. لنی به قدری تحت تأثیر هیتلر قرار گرفت که نامه‌ای به او نوشت و خواستار دیدار با وی شد. هیتلر قبلا فیلم **پرتو آبی** را، که لنی در آن بازی کرده و کارگردانش بود، دیده بود. هیتلر بلافاصله در پاسخ به نامه‌ی لنی، از وی دعوت کرد که به دیدنش بیاید. این دو در ساحلِ رود «ویلهلمس هاون» با هم دیدار کردند. لنی ریفنشتال در خاطراتِ خود نوشته است: «هیتلر به من گفت وقتی ما قدرت گرفتیم تو باید فیلم‌هایم را بسازی. من به این حرف اعتراض کردم و گفتم که نمی‌توانم فیلم سیاسی یا سفارشی بسازم و به خاطر تعصبات نژادی حزب هرگز به آن نخواهم پیوست. اما هیتلر از من خواست که بمانم. او به من گفت: "کمتر پیش می‌آید که بخت صحبت با یک هنرمند حقیقی را پیدا کنم." هیتلر سپس دست‌هایش را آرام دور بدنم حلقه کرد و مرا به سمت خود کشید... او با مقداری هیجان به من خیره شد اما وقتی متوجه شد که واکنشی نشان نمی‌دهم، فوراً



متروپلیس

جدا شد و رویش را برگرداند. بعداً دیدم که دست‌هایش را به نشانه‌ی تضرع بالا برده و دارد می‌گوید: "خدایا چطور می‌توانم تا وقتی وظیفه‌ام را انجام نداده‌ام، عاشق زنی باشم".»

لنی آن روز هیچ واکنشی نشان نداد، اما نتوانست هیتلر را از ذهن خویش خارج کند. هیتلر اصرار داشت که لنی چند فیلم درباره‌ی وی و حزب نازی بسازد. لنی ریفنشتال عاقبت وا داد و موافقت کرد که فیلم حماسی تبلیغی پیروزی اراده را برای هیتلر و حزب نازی بسازد. فیلمبرداری، به رغم اخلال‌گری‌های گوبلز، به خوبی انجام یافت. لنی ریفنشتال و فیلمبردارانش با تمام کردن هزاران متر فیلم کامیاب شده بودند. هنگامی که لنی سرگرم مونتاژ فیلم بود، بعضی از رهبران و سرکردگان حزب به وی اعتراض کردند که چرا در فیلم گنجانده نشده‌اند. هیتلر به لنی توصیه کرد که تصاویر برخی از این رهبران گله‌مند را در فیلم بگنجاند اما لنی که این پیشنهاد را با اصول هنری خود سازگار نمی‌یافت، آن را نپذیرفت. اما هیتلر پافشاری کرد. لنی متقابلاً پا بر زمین کوبید و فریاد زد «این کار را نمی‌کنم!» هیتلر در جواب گفت «مگر فراموش کرده‌اید با چه کسی صحبت می‌کنید؟» اما آن زن به قدری بر نظرات خود پافشاری کرد و

فیلمش به قدری خوب بود که هیتلر مجبور شد کوتاه بیاید. این فیلم خوش‌ساخت مستند نهایتاً به قدری موافق طبع هیتلر و نازی‌ها از کار درآمد که آنها سفارش ساخت فیلم دیگری را به لنی دادند. این فیلم مستند دوم، تحت نام **المپیک**، درباره‌ی بازی‌های المپیک ۱۹۳۶ برلین بود. گوبلز نیز علاقه‌ی خاصی به لنی ریفنشتال داشت و مدام به او اظهار عشق می‌کرد. اما لنی از گوبلز خوشش نمی‌آمد. او می‌توانست مستقیماً به هیتلر مراجعه کند و پول و بودجه‌ی لازم برای ساختن فیلم‌هایش را به دست آورد. لنی در ادامه‌ی خاطراتش نوشته است: «هیتلر به من گفت شما به تنهایی آن توانایی هنری را دارید که حوادثِ زندگی واقعی را به چیزی بیش از فیلم‌های خبری معمولی تبدیل کنید.» این شایعه وجود دارد که لنی ریفنشتال معشوقه‌ی هیتلر است اما خود وی در کتاب خاطراتش این موضوع را انکار کرده‌است. موقعی که یوزف فن اشترنبرگ، کارگردان سرشناس سینما، بعدها از لنی پرسید که آیا او معشوقه‌ی هیتلر بوده؟ وی جواب داد: «چه حرف یاوه‌ای! هیتلر مرموز و پر از تناقض بود؛ غرابتش در قدرت هیپنوتیزم او بود که می‌توانست ذهنیت هر کسی را ۱۸۰ درجه تغییر دهد. با این حال، من از سنخ او نبودم و او هم از سنخ من نبود.» همچنین شایع بود که هیتلر با دیگر ستاره‌های مشهور سینما، کسانی همچون اولگا چشووا، لیل داگوور و پولانگری همبستر می‌شده است. این شایعات بی‌پایه و دروغ بود. به قول جان تولند، «هیتلر با آشنایی با این زنان زیبارو و دلربا در پی لذایذ جنسی نبود بلکه هیجانات و تحریکات احساسی ویژه‌ای می‌یافت که طبیعت بوهمی و صوفیانه‌اش می‌طلبید.»

هیتلر سینما را دوست داشت اما به موسیقی عشق می‌ورزید. او شیفته‌ی واگنر بود. موسیقی واگنر برای هیتلر تجسم‌بخشِ فرهنگِ نابِ ژرمنی بود. هیتلر همیشه می‌گفت: «هر کس بخواهد آلمان ناسیونال سوسیالیست را درک کند باید واگنر را بشناسد.» هیتلر از نخستین روزهای جوانی واگنر را می‌پرستید و حتی آن زمان که حیاتش نزدیک به پایان بود در پناهگاه زیرزمینی مرطوب و ملال‌انگیز ستاد فرماندهی

ارتش آلمان، موسیقی واگنر رابا ولع بسیار گوش می‌کرد. هیتلر هر سال برای مدت ده روز به شهر بایروت در شمال ایالت باواریا می‌رفت تا شاهدِ اجرای اپراهای واگنر باشد. هیتلر عاشقِ «جشنواره‌ی ده روزه‌ی بایروت» بود. او حتی با خانواده‌ی واگنر نیز روابط دوستانه‌ی نزدیکی برقرار کرد. اپراهای **تریستان و ایزولد** و **انگشتر نیبلونگن** از محبوب‌ترین اپراهای واگنریِ هیتلر بودند. هیتلر افسانه‌های مستتر در این اپراها را الهام‌بخش رژیمش می‌دانست؛ رژیمی که به باور وی باید حداقل هزار سال عمر می‌کرد اما در عمل عمرش به ۱۳ سال هم نرسید.

فریتس لانگ، فیلمساز شهیر آلمانی، تا قبل از خروجش از آلمان یکی از کارگردانان محبوب هیتلر بود. لانگ در مصاحبه‌ای به سال ۱۹۴۱ گفت: «گوبلز بلافاصله پس از به قدرت رسیدن هیتلر، به دنبالم فرستاد... گوبلز به من گفت که سال‌ها پیش، او و پیشوا فیلم **متروپلیس** را در شهر کوچکی دیده‌اند و هیتلر در آن هنگام به او گفته است که می‌خواهد فیلم‌های نازی را من بسازم.» لانگ البته این پیشنهاد را نپذیرفت. او بلافاصله چمدانش را بست، همسر فیلمنامه‌نویسش، تئافون هاربو، را که عضو حزب نازی بود ترک کرد واز آلمان عازم آمریکا شد. **متروپلیس** فیلم محبوب فریتس لانگ نیست اما احتمالا مایه‌های فاشیستی موجود در این فیلم باید خیلی به دهان هیتلر مزه کرده باشد. نیل سینیارد در کتاب خود، جاودانه‌های سینما، می‌نویسد: «ظاهراً **متروپلیس** یکی از فیلم‌های مورد علاقه‌ی آدولف هیتلر بوده است. هیتلر پایان فیلم را این‌گونه تلقی می‌کرد که مسئولیتِ قوانین، حکومت بر مغزها و قلب‌های انسان‌هاست. علاقه‌ی هیتلر به شهری که توسط دیوانه‌ای اداره می‌شود را می‌توان تفسیر پیشگویانه‌ای از نازیسم تلقی کرد.»

چه بسا **متروپلیس** از یک حیث دیگر نیز بر روی هیتلر تأثیر گذاشته باشد. اقامتگاهی که هیتلر بعد از آغاز دوران حکمفرمایی‌اش بر فراز کوهی بلند در برشتسگادن ساخت تا حد بسیار زیادی متأثر از معماری بناها در فیلم **متروپلیس** است. این اقامتگاه که طی سه سال به بهایی گزاف احداث شد، صعب‌الوصول بود. راه باریکی به طول ۱۵ کیلومتر



نمایی از پیروزی اراده به کارگردانی لنی ریفنشتال (راست)

در کمر کوه کشیده بودند که به یک راهروی دراز زیرزمینی می‌رسید. این راهرو را در دل سنگ کنده بودند. از این راهرو آسانسوری تا ارتفاع ۳۷۰ پایی به داخل اتاقکی بالا می‌رفت که در ارتفاع ۶۰۰۰ پایی بر قله‌ی کوهی واقع شده بود و از آنجا منظره‌ی گیج‌کننده‌ای از کوه‌های آلپ به چشم می‌خورد. فرانسوا پونسه، سفیر فرانسه در آلمان نازی، درباره‌ی این بنای عجیب نوشته است: «آیا این بنا کار یک مغز عادی بود یا کار کسی که از جنونِ عظمت‌طلبی رنج می‌برد و دستخوش رویای برتری‌جویی و تنهایی‌گرایی بود؟»

هیتلر به فیلم‌های هالیوودی هم علاقه داشت. **برباد رفته** یکی از محبوب‌ترین فیلم‌های هیتلر بود. حتی بعدها چنین شایع شد که «آدولف هیتلر آنقدر دلش می‌خواست بازیگر محبوبش کلارک گیبل را ملاقات کند که حاضر بود هر مبلغی را در اختیار کسی بگذارد که بتواند گیبل را برای مدتی کوتاه هم که شده برباید و نزد وی آورد و سپس صحیح و سالم وی را به آمریکا بازگرداند.» **برباد رفته** فیلمی است که می‌توانسته

جذابیت‌های زیادی برای هیتلر داشته باشد. هیتلر واضعِ نظریه‌ی «فضای حیاتی» بود. او معتقد بودکه آلمانی‌ها برای زیست به «زمین کافی» نیازمندند و همین امر بهانه‌ی وی برای آغاز جنگ جهانی دوم و لشکرکشی به کشورهای دور و نزدیک بود. در فیلم **بر باد رفته** دیالوگی بین اسکات (ویوین لی) و پدرش (تامس میچل) وجود دارد که به شدت در راستای نظریه‌ی «فضای حیاتی» هیتلر است:

«پدر: وصیت می‌کنم مزرعه‌ی تارا را به تو بدهند.

اسکارلت: تارا رو می‌خوام چکار کنم؟ این مزرعه به چه دردم می‌خوره؟

پدر: دخترم تو می‌خوای به من بگی مزرعه‌ی تارا برای سرکار پشیزی ارزش نداره؟ در زندگی امروز زمین تنها چیزیه که ارزش داره، زمین ارزش جنگیدن و مردن هم داره چون زمین برخلاف انسان در عالم پایدار می‌مونه.

اسکارلت: مثل ایرلندی‌ها حرف می‌زنی.

پدر: از اینکه ایرلندی هستم به خودم می‌بالم، هر کسی که یه قطره خون ایرلندی در رگ‌هایش باشه، زمین براش حکم مادر رو داره.»

و زمین و خون (نژاد) تنها چیزهایی بودند که برای هیتلر اهمیت داشتند. بنا به گفته‌ی ایوون کرک پاتریک، «گرتا گاربو ستاره‌ی دلخواه و محبوب هیتلر بود. او فیلم **زندگی یک نیزه دار بنگالی** را حداقل سه بار دیده بود. این فیلم را خیلی دوست می‌داشت. هیتلر فیلم مذکور را به این دلیل دوست می‌داشت که سرگذشت گروهی انگلیسی بود که قاره‌ای را به بندگی درآورده بودند. یک نژاد برتر باید این‌گونه رفتار کند و افراد اس اس ناگزیر بودند این فیلم را ببینند.» هیتلر از قرار معلوم، به فیلم‌های فرانسوی هم علاقمند بود زیرا به قول خودش، فرانسوی‌ها زندگی طبقه‌ی متوسط را بی‌کم و کاست و صادقانه نشان می‌دادند. هیتلر به فریدا لیندواگنر گفته بود: «من خیلی متأسف هستم که این فیلم‌ها را نمی‌شود به مردم نشان داد.»

هیتلر تدریجاً علاقه به فیلم‌ها را از دست داد. او و معشوقه‌اش، اوا براون، عادت داشتند که در اوقات فراغت بنشینند و راجع به تئاتر و سینما



دیکتاتور بزرگ

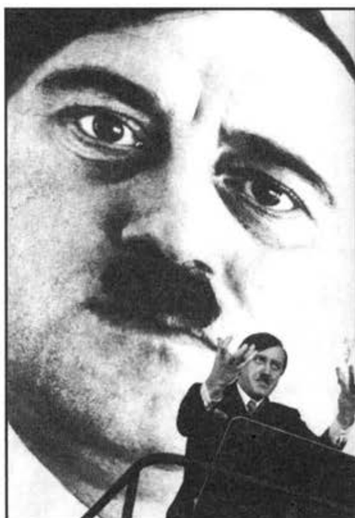
حرف بزنند. هیتلر، در اواخر سال‌های جنگ، دیگر دل و دماغ فیلم دیدن نداشت. او به اوا براون گفته بود «وقتی که فداکاری‌ها و رنج‌های خارج از اندازه‌ی مردم آلمان را می‌بینم دیگر دلِ فیلم دیدن را ندارم، به علاوه من باید چشمم را برای خواندن نقشه‌ها و خواندن گزارش‌های خطوط جبهه نگهدارم.»

فیلم مستند **پیروزی اراده** را باید نخستین حضور هیتلر بر پرده‌ی سینما عنوان کرد. لنی ریفنشتال، که بنا به کتاب خاطراتش در اوایل دهه‌ی سی میلادی مجذوب هیتلر شده بود، بنا به درخواست شخصی هیتلر چند فیلم کوتاه از کنگره‌ی حزب نازی در سال ۱۹۳۳ ساخته بود. هیتلر وقتی این فیلم را دید به گوبلز دستور داد که میزان پول و امکاناتی که لنی ریفنشتال برای فیلمبرداری از کنگره‌ی حزب در سال ۱۹۳۴ لازم دارد در اختیارش بگذارد. گوبلز ۳۰ دوربین، ۱۲۰ تکنیسین و پیشرفته‌ترین وسایل فیلمبرداری را در اختیار ریفنشتال گذاشت. ریفنشتال متعاقباً موفق شد یک فیلم دو ساعته‌ی عالی درباره‌ی برگزاری ششمین کنگره‌ی حزب نازی در شهر نورمبرگ آلمان تهیه کند. فیلم **پیروزی اراده** از حیث سبک و ساختار یک شاهکار مسلم سینمایی بود. هیتلر حضوری



سقوط

ابرانسانی در این فیلم مستند دارد. به قول ژرژ سادول: «پیشوا همچون مسیحی بازآمده از فراز ابرها فرود می‌آید و سپس در میانِ تحسین و ستایشِ شبه‌مذهبی مردم از خیابان‌ها می‌گذرد. به دنبال آن عبور دسته‌های راهپیمایان، چه در روشنایی روز و چه در پرتو مشعل، و مردانی که همچون مجسمه در کنار بناها ایستاده‌اند. و هیتلر که بی‌وقفه در حال نطق است نشان داده می‌شود...» فیلم **پیروزی اراده** در سال ۱۹۳۶ اکران شد و شهرت بیشتری برای سازنده‌اش به دست آورد. هیتلر که پیشاپیش از موفقیت **پیروزی اراده** اطمینان داشت، در پاییز ۱۹۳۵ لنی رینفشتال را به حضور فرا خواند تا ساختن فیلم بعدی را به وی سفارش دهد. دکتر گوبلز در اکتبر ۱۹۳۵ در دفترچه‌ی خاطراتش نوشت: «با لنی ریفنشتال معنای فیلم **المپیک** را بررسی کردیم. او زنی است که می‌داند چه می‌خواهد.» اما تقاضاهای مادی و تجهیزاتی لنی، بیش از اندازه بود به طوری که دکتر گوبلز یک سال بعد (در ۶ نوامبر ۱۹۳۶) در دفترچه‌ی خاطرات خود نوشت: «آدم واقعاً نمی‌تواند با این زن‌های وحشی کار کند. (لنی) هم الان نیم میلیون دیگر می‌خواهد و قصد دارد به جای یک فیلم دو فیلم بسازد... گریه می‌کند که سلاح آخر زن‌هاست



نمایش تبهکار

اما اشک‌هایش در من کارگر نیست.» اما لنی مستقیم پیش هیتلر رفت و هر آنچه را که می‌خواست از وی گرفت و **المپیک** را در قالب دو فیلم (قسمت اول **جشنواره‌ی ملت‌ها** و قسمت دوم **جشنواره‌ی زیبایی**) ساخت. تصاویری که ریفنشتال از بازی‌های المپیک ۱۹۳۶ در برلین ارایه کرد، بس زیبا و شگفت‌انگیز است. هیتلر این بار حضورِ کمتری در فیلم دارد اما اسطوره‌های نژادی نازی در فیلم آشکار و قابل ردیابی است. فکرِ ساختن فیلمی از بازی‌های المپیک از آن هیتلر بود. ۴ سال قبل از المپیک برلین شهر لس آنجلس در آمریکا میزبان بازی‌های المپیک بود اما حتی آمریکایی‌های معمولا «پیشرو» نیز به فکر نیفتاده بودند که از این بازی‌ها فیلمی به یادگار بگیرند. هیتلر به کمک ریفنشتال راهی را گشود که بعدها آرتور پن آمریکایی، جان شلزینگر انگلیسی، مای زترلینگِ سوئدی و کن ایچیکاوای ژاپنی طی کردند؛ هرچند که فیلم‌های المپیکی این فیلمسازان شهیر هرگز به پای قدر و منزلتِ والای **المپیک** ریفنشتال نرسید.

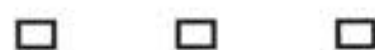
چارلی چاپلین یکی از سینماگران پیشگامِ جهان در زمینه‌ی هجو هیتلر به شمار می‌رود. البته سال‌ها قبل از اینکه چاپلین فیلم **دیکتاتور بزرگ**

را بسازد و طی آن کاراکتر هیتلر را پارودی کند، شباهت‌هایی میان کاراکتر «ولگرد کوچولو»ی وی و آدولف هیتلر وجود داشت. ویلیام شایرر مورخ در کتاب خود از هیتلر به عنوان مردی «که سبیلی شبیه چارلی چاپلین داشت و در وین ولگردی به تمام معنا بود» نام برده است. سبیل هیتلر واقعاً مضحک و منحصر به فرد بود اما خودِ وی اطمینان داشت که روزی این سبیل جهانگیر خواهد شد. چاپلین از سال ۱۹۳۵ در فکر ساختن **دیکتاتور بزرگ** بود؛ یعنی زمانی که هیتلر هنوز چهره‌ی جنگ‌طلبانه‌ی خود را تمام و کمال آشکار نکرده بود. چاپلین در سال ۱۹۳۹ فیلمبرداری **دیکتاتور بزرگ** را شروع کرد و فیلم در سال ۱۹۴۰ اکران عمومی شد. حتی در این زمان نیز هیتلر در آمریکا طرفدارانی داشت. بخش‌های قابل توجهی از مردم و روشنفکران آمریکا خواهانِ عدم مداخله‌ی آمریکا در جنگ میان آلمان و کشورهای همجوارش بودند. با این حال چاپلین فیلم ضد فاشیستی و ضد هیتلری خود را ساخت و به بازار عرضه کرد. یکی دو سال بعد که شعله‌های جنگ جهانی دوم همه جا را فرا گرفت و ژاپنی‌ها به پرل هاربر حمله کردند، مشخص شد که مواضع سیاسی چاپلین در مورد هیتلر تا چه حد صائب و درست بوده است. فیلم **بودن یا نبودن** (محصول ۱۹۴۲)، ساخته ارنست لوبیچ نیز یکی از معروف‌ترین فیلم‌های آمریکایی است که کاراکتر هیتلر این بار هم به طنز در آن حضور چشمگیری دارد. در صحنه‌ای از این فیلم هنرپیشه‌ای در یک نمایش تئاتری به نام «گشتاپو» در نقشِ هیتلر ظاهر می‌شود. وی در طول نمایش با شدت فریاد می‌زند: «زنده باد هیتلر، زنده باد خودم!» ارنست لوبیچ در این فیلم با قضیه‌ی دردناکِ اشغال لهستان توسط هیتلر شوخی‌های بی‌رحمانه‌ای کرده است. لوبیچ معتقد بود که فیلمش «طعنه و هجوی نسبت به ایدئولوژی مسخره‌ی نازی‌هاست.»

حضورِ هیتلر در فیلم‌های پس از پایان جنگ، شدت گرفت: در فیلم **آلمان سال صفر** (روبرتو روسلینی، ۱۹۴۷) صدای هیتلر در میان خرابه‌های کاخ صدرات اعظمیِ برلین از ضبط صوت پخش می‌شود؛ در

فیلم **در روزگار ما** (هلموت کویتز، ۱۹۴۷) به قدرت رسیدنِ هیتلر و سقوط رژیم نازی محور اصلی قصه است؛ در فیلم داستانی **سقوط برلین** (میخائیل چیائورلی، ۱۹۴۹) صحنه‌ی خودکشی هیتلر و سقوط نازیسم پایان بخش فیلم است و... تلویزیون نیز به سراغ هیتلر رفت. یکی از معروف‌ترین فیلم‌های تلویزیونی که در مورد هیتلر ساخته شده **نمایش تبهکار** نام دارد که سال ۱۹۷۲ از تلویزیون BBC به روی آنتن رفت. این فیلم ۱۰۵ دقیقه‌ای اقتباسی است از روی نمایشنامه‌ی **سقوط مقاومت‌ناپذیر آرتو اویی** نوشته‌ی برتولت برشت که در آن نیکول ویلیامسون نقش هیتلر را بازی کرده است. بسیاری از منتقدان بر این باورند که هیتلرِ ویلیامسون یکی از باورپذیرترین هیتلرهایی است که تاکنون در تلویزیون و سینما به نمایش درآمده است.

یکی از بهترین فیلم‌هایی که تاکنون درباره‌ی هیتلر ساخته شده فیلم **سقوط** (Downfall), ساخته‌ی اولیور هیرشبیگل است. این فیلم که محصول سال ۲۰۰۴ سینمای آلمان است تصویری زنده و ملموس از هیتلر ارایه کرده. البته به تصویر کشیدن برخی وجوه انسانی در کاراکتر هیتلر در این فیلم باعث شده تا فیلمساز متهم به «انسانی جلوه دادن هیتلر» شود. کایتا هافمن، منتقد آلمانی، ضمن ستایش از ساخت حرفه‌ای فیلم، انگشت بر پاره‌ای کم و کسری‌های تاریخی فیلم گذاشته و برای مثال معتقد است که ترادل یونگه، منشی هیتلر، آنگونه که در فیلم نشان داده شده، آدم معصوم و بی‌گناهی نبود و اتفاقا یک نازی متعصب به شمار می‌رفت. اما به رغم همه‌ی این انتقادات، **سقوط** بهترین فیلمی است که سینما تاکنون درباره‌ی آدولف هیتلر ارایه کرده است. فیلم هالیوودی **والکیری** (ساخته‌ی برایان سینگر) نیز در سال ۲۰۰۸ اکران شد؛ فیلمی که ماجرای توطئه‌ی ترور هیتلر را در مرکز خود قرار داده است.

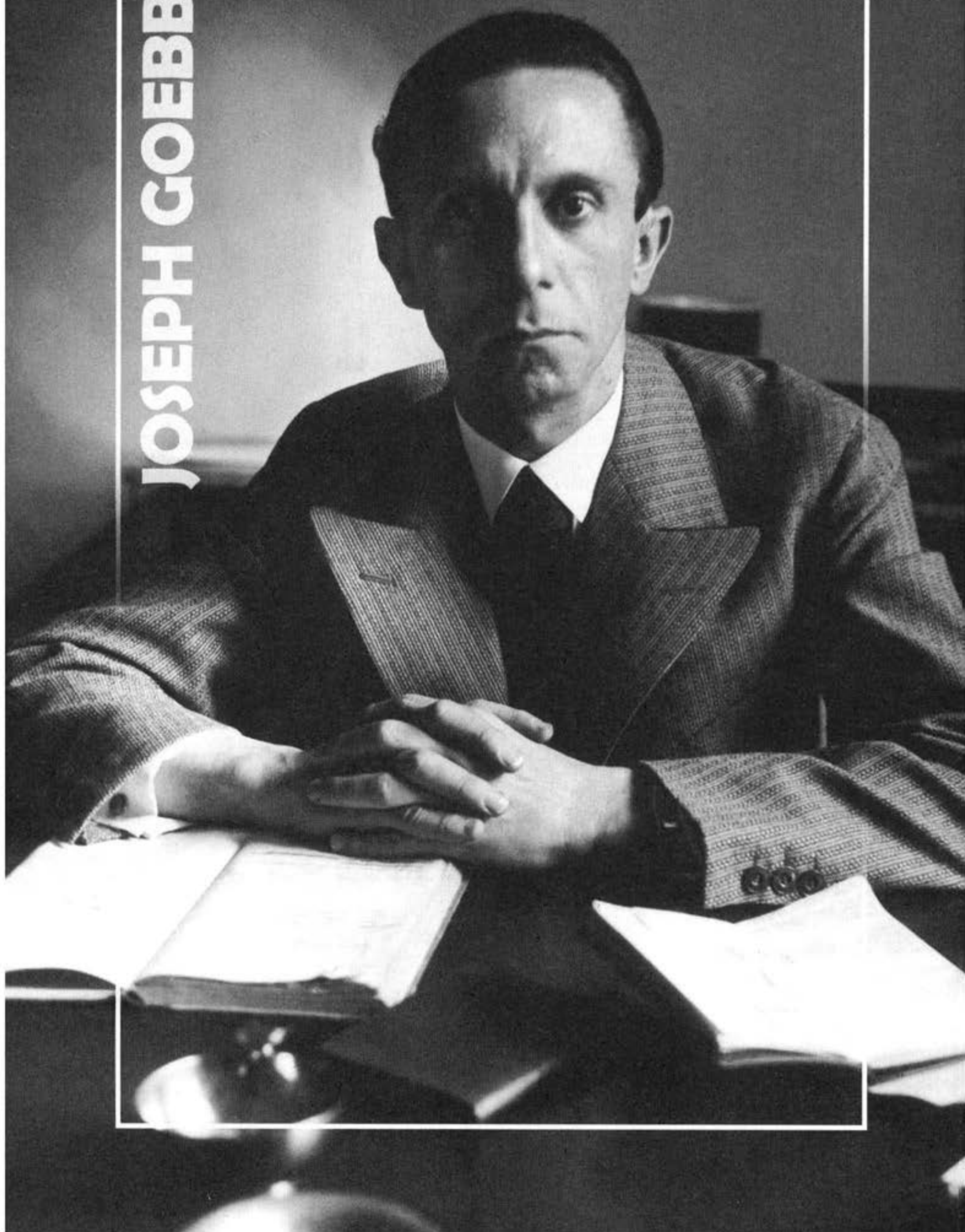


شاخک‌های حساس یک سینماگرِ آگاه حدود نود سال پیش خطرِ فاشیسم

هیتلری را به درستی پیش‌بینی کرده بود. روبرت وینه، فیلمساز نامدار آلمانی، در سال ۱۹۱۹ (۱۴ سال قبل از به قدرت رسیدن هیتلر) با ارایه‌ی فیلم **مطب دکتر کالیگاری** به جهانیان هشدار داده بود که باید در برابر قدرت طلبانی که با استفاده از «خواب مصنوعی» توده‌های مردم را مبدل به موجوداتی منفعل و فرمان‌پذیر می‌کنند، ایستاد. بعد از سپری شدن نزدیک یک قرن که از اکران فیلم **مطبِ دکتر کالیگاری** می‌گذرد حرف‌های این فیلم همچنان تازه است. شاید در جهانِ امروز هرگز دیکتاتوری به عظمت و بزرگی هیتلر سر برنیاورد اما دیکتاتورهای حقیرِ همجنسِ او فراوان یافت می‌شوند.

یوزف گوبلز

JOSEPH GOEBBELS





یوزف گوبلز، وزیرِ تبلیغاتِ رژیم فاشیستی آلمان، به توانایی سینما در برانگیختنِ احساسات و فلج کردنِ اذهانِ مردم و خلقِ توهماتِ موثر و اسیر کردنِ مخاطبان کاملاً آگاه بود. او قدم پیش گذاشت تا سینمای آلمان را از بیخ و بُن اصلاح کند. گوبلز معتقد بود سینمای جدید باید وقت‌گذرانی هنر برای هنر، آزادی‌خواهی روشنفکرانه، و تجارت و سوداگری را تماماً کنار بگذارد. او فیلم را کالبدی انسانی می‌خواند واز خویش به عنوان پزشکی یاد می‌کرد که با جراحی می‌تواند موجود زنده وناپاکی را از شرِّ اجزای بیگانه و مضر برهاند. گوبلز بارها تاکید می‌کرد که فیلم باید تاثیری قابل تشخیص داشته باشد و دل و ذهن را به بازی بگیرد؛ وظیفه‌ی سینما همان وظیفه‌ی هنر عامه‌پسند و پرطرفدار است، هنری که هم در خدمت دولت و حکومت است و هم نیازهای شخصی را برآورده می‌سازد. از نظر گوبلز، آرای سیاسی هم می‌بایست نیرویی زیباشناختی و عاطفی و احساسی داشته باشند...

یوزف گوبلز، مردی که نامش مترادف با تبلیغاتِ حکومتی و شست و شوی اذهان عمومی است، در ۲۹ اکتبر سال ۱۸۹۷ میلادی در شهر رادیتِ آلمان متولد شد. وی در چهار سالگی به علت ابتلا به بیماری فلج اطفال، دچارِ عارضه‌ی لنگی پا شد. یوزف که دورانِ کودکی و نوجوانی ناشادی را پشت سر گذاشته بود، بعد از به پایان رساندن تحصیلات متوسطه، در دانشگاه فرایبورگ ثبت نام کرد. وی برای ادامه‌ی تحصیل در رشته‌ی ادبیات به دانشگاه هایدلبرگ رفت و نهایتاً در سال ۱۹۲۲ با درجه‌ی دکترا از این دانشگاه فارغ‌التحصیل شد. گوبلزِ جوان که از حیث وضعیت مالی با کمبودهای بسیاری روبه‌رو بود تلاش فراوانی کرد که آثار و نوشته‌های خود را در مطبوعات آلمان چاپ کند اما به کوچک‌ترین توفیقی در این زمینه دست نیافت. گوبلز در اوایل دهه‌ی بیست رمانی تحت عنوان «میشل» نوشت که هیچ ناشری حاضر به چاپ آن نشد. او در فاصله‌ی سال‌های ۱۹۲۱ تا ۱۹۲۴ مشاغل مختلفی را، از کارمندی بانک تا منشی‌گری، تجربه کرد. گوبلز که علاقه‌ی فراوانی به تئاتر داشت، حتی تلاش کرد که به عنوان کارگردان در تئاترهای آلمان شغلی برای خود دست و پا کند. امّا این تلاش بی‌ثمر باقی ماند. گوبلز در سال ۱۹۲۴ به سبب آشنایی‌اش با کارل کافمان، یکی از روسای حزب «نازی» در منطقه‌ی راین و روهر، توانست شغلی در دفتر این حزب به دست آورد. استعدادها و توانایی‌های خارق‌العاده‌ی گوبلز در سخنوری، روزنامه‌نگاری و سازماندهی، به سرعت همه‌ی توجهات را معطوف وی ساخت. کافمان یک سال بعد گوبلز را به آدولف هیتلر، رییس حزب نازی، معرفی کرد. هیتلر در این هنگام تازه از زندان بیرون آمده و در صدد گسترش هرچه بیشتر حزب نازی بود. گوبلز و هیتلر بلافاصله متوجه ویژگی‌های بارز یکدیگر شدند. هیتلر برای گسترش حزب خود به این جوان مستعد با انرژی و توانمند نیاز داشت. و گوبلز هم احساس می‌کرد که هیتلر همان رهبر و پیشوایی‌ست که می‌تواند آلمان را به اوج قدرت برساند. از این پس این دو تبدیل به زوجی جدانشدنی شدند. گوبلز در سال ۱۹۲۸ به عنوان یکی از دوازده عضو حزب نازی به مجلس آلمان



(رایشتاگ) راه یافت. هیتلر در همین سال او را به سمت رییس کل تبلیغات حزب نازی منصوب کرد. گوبلز در سال ۱۹۳۳، در پی صدراعظم شدن آدولف هیتلر به سمتِ «وزیر تبلیغات و تنویر افکار ملی» منصوب شد. گوبلز از این هنگام به بعد با در اختیار گرفتن تمامی رسانه‌های عمومی آلمان (رادیو، سینما، مطبوعات) ماشین تبلیغاتی عظیم رژیم هیتلر را به راه انداخت. گوبلز علاوه بر هدایت و رهبری ماشین تبلیغاتی رژیم، رییس حزب نازی در شهر برلین نیز بود. وی تمایل زیادی داشت که در تصمیمات مربوط به جنگ نقش کلیدی‌تری را ایفا کند اما هیتلر تا روزهای پایانی جنگ، چنین اجازه‌ای را به گوبلز نداد. هیتلر تنها در ۳۰ ژانویه‌ی ۱۹۴۵ بود که گوبلز را به عنوان مسئول جنگ تمام عیار و مدافع برلین معرفی کرد. اما در این زمان، شکستِ هیتلر قطعی به نظر می‌رسید وکار چندانی از دست گوبلز ساخته نبود. در آوریل سال ۱۹۴۵، همه چیز برای هیتلر، گوبلز و دیگر اعضای رهبری آلمان نازی تمام شده به نظر می‌رسید. در این هنگام ارتش‌های متفقین تا دروازه‌های شهر برلین پیشروی کرده بودند. هیتلر در پناهگاه زیرزمینی خود در باغ صدارت اعظمی منتظر بود تا با ورود اولین سرباز متفقین به مدخل پناهگاه اقدام به خودکشی

کند. گوبلز و همسرش ماگدا به اتفاق شش فرزند خردسالشان نیز هیتلر را همراهی می‌کردند. گوبلز و ماگدا تصمیم گرفته بودند که در کنار پیشوا بمیرند. هیتلر در ۲۹ آوریل وصیت‌نامه‌ی سیاسی خود را به روی کاغذ آورد. وی وصیت کرده بود که پس از مرگش، گوبلز صدراعظم آلمان شود. هیتلر روز بعد، با شلیک گلوله به داخل دهان خود اقدام به خودکشی کرد. گوبلز صدراعظم آلمان شد اما دوران حکومت وی فقط یک روز بود. او و همسرش به اتفاق شش فرزندشان در ساعت هشت و سی دقیقه‌ی روز اول ماه می ۱۹۴۵ خودکشی کردند. این حادثه نقطه‌ی پایانی گذاشت بر حکومت دوازده‌ساله‌ی نازی‌ها بر آلمان.



دکتر گوبلز در زمینه‌ی تبلیغات سیاسی یک نابغه بود. نازیسم بدون وجود گوبلز و ایده‌های تبلیغاتی وی، برای کسب قدرت در آلمان با دشواری‌های بسیاری روبه‌رو می‌شد. گوبلز در سال ۱۹۲۸ طی یک سخنرانی مانیفست خود در زمینه‌ی «هنر تبلیغات» را به شرح زیر اعلام کرد: «از جنبه‌های تئوریک نمی‌توان تشخیص داد که کدام نوع تبلیغات بهتر و کدام بدتر است، بلکه آن تبلیغاتی خوب است که راه را به سوی موفقیت باز کند و آن نوع تبلیغات را بد می‌گوییم که در حدّ یک آرزو باقی بماند، حتی اگر این نوع تبلیغات هوشمندانه هم باشد. کار تبلیغات، هوشمندانه باقی ماندن نیست، بلکه به موفقیت رسیدن است... نمی‌توان گفت تبلیغات ما عمومی است، خشن یا سبعانه است یا به اندازه‌ی کافی محترمانه و لایق هست... آیا ما می‌توانیم به چنین تبلیغاتی دست یابیم؟ ایده‌ها برجای هستند و وجود دارند، مثل هوا در طبیعت. حال اگر شخصی بیاید و آن چه را که در قلب‌ها می‌گذرد در قالب کلام و تصویر بیان کند، کار اصلی را انجام داده است... هرگاه چیزی را درست تشخیص دهیم و از آن برای مردم سخن بگوییم، در حقیقت دست به یک عمل تبلیغاتی زده‌ایم. تبلیغات باید پیشرو و پیشگامِ هر سازمان و واحدی باشد. تبلیغات پیشقراول است، موقعیت خلق می‌کند و پیشرو و پیشگامِ فتحِ

حکومت می‌شود. تبلیغات وسیله‌ای‌ست برای نیل به هدف... اما در مورد موفقیت یا عدم موفقیت تبلیغات باید گفت که تبلیغات یک هنر است و درست مثل نوازندگی ویلون هر انسان نسبتاً معمولی‌ای می‌تواند در آن پیشرفت داشته باشد. اما باید بگویم که در این عرصه، یادگیری و تمرین، زیاد کارساز نیست و فقط یک نابغه می‌تواند در به‌کارگیری هنر تبلیغات اوج قدرت را به دست آورد... بعضی‌ها با نظر تحقیر به یک تبلیغاتچی نگاه می‌کنند. در پاسخ به این افراد باید گفت که مسیح نیز یک تبلیغاتچی بزرگ بود. بودا و زرتشت نیز تبلیغاتچی‌های بزرگی بودند. آنها نزد مردم می‌رفتند و آیین خود را تبلیغ و معرفی می‌کردند.»

گوبلز به تاثیرگذاری شدید سینما بر مردم آگاه بود. او در یکی از روزهای سال ۱۹۳۰، قبل از به قدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان، به اراذل و اوباش تحت فرمان حزب (نیروهای SA) در برلین دستور داد که مانع از ادامه‌ی نمایش فیلم پرفروش **در جبهه غرب خبری نیست** بشوند. این فیلم از روی رُمان ضد جنگی تحت همین عنوان به قلم اریش ماریا ریمارکِ «یهودی» ساخته شده بود. گوبلز و حزب نازی به شدت از این کتاب و فیلم ساخته شده از روی آن نفرت داشتند. به باور آنها مضمون و محتوای کتاب و فیلم **در جبهه غرب خبری نیست** کاملاً در تضاد با باورها و اندیشه‌های جنگ‌طلبانه‌ی هیتلر و حزب نازی بود. گوبلز در دومین روز اکران عمومی فیلم در سینما «موتزارت» برلین به صورت ناشناس وارد سالن سینما شد. دوازده نفر از اراذل و اوباش نیز وی را همراهی می‌کردند. آنها همراه خودشان چند قفس کوچکِ حاوی موش‌های سفید و بطری‌های پر از مواد بدبو آورده بودند. گوبلز و یارانش پس از ورود به سالن نمایش فیلم، قفس‌ها را از زیر پالتوهایشان درآورده و موش‌های سفید را در سالن نمایش رها کردند. آنها سپس بطری‌ها را باز کرده و مواد بدبو را در زیر صندلی‌ها ریختند. در پی این حادثه، تماشاچیان زن از دیدن موش‌ها متوحش شده و جیغ‌زنان به طرف درهای خروجی سالن فرار کردند. مسئولین سینما نهایتاً مجبور به جلوگیری از نمایش فیلم شدند. پلیس فوراً دخالت کرد تا مردم را آرام کند. در این هنگام گوبلز با قیافه‌ای

عادی سر جای خود نشسته بود. پلیس تعدادی از مظنونین را دستگیر کرد اما نتوانست مسببین اصلی را شناسایی کند. روز بعد، شرح کامل این حادثه در روزنامه‌ی «حمله» که سردبیری‌اش را گوبلز بر عهده داشت چاپ شد. فیلم **در جبهه غرب خبری نیست** در سالن‌های دیگر نیز با حوادث مشابهی مواجه شد به طوری که عاقبت سینماداران تصمیم گرفتند از خیر نمایش این فیلم بگذرند.

کار گوبلز فقط خرابکاری در نمایش فیلم‌های «مضر» نبود. وی و هیتلر در ژانویه‌ی ۱۹۳۲، یک سال قبل از قبضه‌ی قدرت توسط نازی‌ها، شرح وظایف وزارت تبلیغات را در حکومت آتی مشخص کردند. در این شرح وظایف آمده بود که نه فقط مطبوعات، رادیو و سینما باید تحت کنترل و استفاده‌ی تبلیغاتی قرار بگیرند بلکه اصولاً کلیه‌ی منابع فرهنگی دردسترس باید صرف هدف فوق شود. گوبلز در مبارزات انتخاباتی سال ۱۹۳۲، شیوه‌های تبلیغاتی تازه‌ای را به کار گرفت که تا آن زمان، به فکر هیچ کس نرسیده بود. او در تاریخ ۲۹ فوریه‌ی ۱۹۳۲ در دفترچه‌ی خاطراتش نوشت: «در یک کار تبلیغاتی بی‌سابقه ۵۰ هزار صفحه‌ی گرامافون در قطع کوچک تولید کرده‌ایم. قرار است این صفحات را از طریق پُست برای مردم بفرستیم...» فیلم و سینما نیز جایگاه ویژه‌ای در رویکرد تبلیغاتی گوبلز داشت. در آن ایام، فیلم‌ها برای نخستین بار زبان باز کرده بودند. سینمای ناطق برای گوبلز که به قدرت مطلقه‌ی کلام و سخنرانی باور داشت، حکم یک هدیه‌ی آسمانی را داشت. گوبلز دستور داده بود که از برخی از سخنرانی‌های ویژه‌ی هیتلر، فیلمبرداری شود. او این فیلم‌ها را تکثیر می‌کرد و برای نمایش به نقاط گوناگون آلمان می‌فرستاد.

گوبلز از مدتی قبل به قدرت سینمای پروپاگاندا پی برده بود. او در زمانی که فیلم **رزمناو پوتمکین**، ساخته‌ی سرگئی آیزنشتاین، در سینماهای برلین به روی پرده رفت، بنا به توصیه‌ی یکی از هم‌حزبی‌هایش به تماشای این فیلم رفت. گوبلز پس از تماشای این فیلم روسی در دفترچه‌ی خاطراتش نوشت که این فیلم تاثیر بسیار زیادی روی وی بجا گذاشت. گوبلز چند

سال بعد، در مقام وزیر تبلیغات رژیم نازی، این فیلم روسی را به عنوان یک الگو برای فیلمسازی در آلمان به سینماگران آلمانی توصیه کرد. به باور گوبلز، فیلم **رزمناو پوتمکین** گواهی بود بر قدرتِ مطلق تبلیغات استادانه.

فیلم روسی **هجوم به آسیا**، ساخته‌ی پودوفکین، نیز از جمله فیلم‌های محبوب گوبلز بود. گوبلز در ژانویه‌ی ۱۹۳۳ در دفترچه‌ی خاطراتش نوشت: «دیروز عصر به دیدن فیلم **یاغی** اثر لوییس ترنکر رفتم. یک نمونه از هنر فیلمسازی در سطح عالی. ما در آینده باید چنین آثاری به وجود آوریم. قدرت هنر سینما در اشاعه‌ی افکار انقلابی در بین توده‌های عظیمِ مردمِ حاضر در صحنه بی‌نظیر است. مردمی که قدرت زنده و هیولایی‌شان خفته است، از طریق این‌گونه فیلم‌ها به تحرک درخواهند آمد. در صحنه‌ای از این فیلم مسیح در حالی که صلیب بزرگی بر دوش دارد، از کنار یک عبادتگاه حرکت می‌کند و از جلوی چشمان مردم منقلب می‌گذرد. این صحنه تأثیر عمیقی بر روی تماشاچیان می‌گذارد. همگی ما تحت تاثیر این فیلم قرار گرفتیم و هر لحظه‌ی آن تا اعماق روحمان نفوذ کرد.»

گوبلز به حدی از فیلم **یاغی** خوشش آمده بود که روز بعد برای بار دوم به تماشای آن رفت. گوبلز اندکی بعد از غصب قدرت توسط نازی‌ها، طی مراسم افتتاح «مجتمع فیلمسازی آلمان» پیشنهادات و دستوراتی برای بهره‌گیری بهینه از صنعت فیلم آلمان ارایه کرد. او در این جلسه از فیلم **یاغی** به عنوان یک فیلم برجسته نام برد؛ فیلمی که سینماگرانِ آتی سینمای آلمان باید از آن به عنوان یک الگو استفاده کنند.

اندیشه‌های سینمایی گوبلز تا قبل از به قدرت رسیدن هیتلر مجال چندانی برای بروز پیدا نکرد. اما این وضعیت در سال ۱۹۳۳ تغییر یافت. در این سال، هیتلر به لطف برنامه‌های تبلیغاتی گوبلز توانست بر سریر قدرت بنشیند. حالا دکتر گوبلز به عنوان «وزیر تبلیغات رایش سوم» می‌توانست به تمامی ایده‌های تبلیغی خود، به ویژه ایده‌های سینمایی‌اش جامه‌ی عمل بپوشاند. گوبلز چند هفته بعد از به قدرت رسیدن هیتلر، شاخص‌ترین

سینماگران آلمانی را به هتل «کایزر هوف» برلین دعوت کرد تا برای آنها از «هنر سینما» و «وظایف آتی سینماگران آلمانی» سخن بگوید. گوبلز بعد از مطرح کردن توانایی‌ها و ظرفیت‌های اقتصادی رژیم‌نازی، گفت: «اکنون صنعتِ فیلمسازی قادر است برنامه‌های محکمی را طرح کند که هرگز حکومت‌ها و نظام‌های غربی قادر به انجام آن نبوده‌اند... تولیدات جدید سینمای آلمان در درجه‌ی نخست باید دارای جهت‌گیری فکری باشند. اگر تولیدات سینمای نوین آلمان دچار عدم استقبال شوند نه‌تنها از نظر اقتصادی زیانِ فوق‌العاده‌ای به همراه خواهد داشت بلکه برای اعتبار و حیثیت آلمان نیز ضایعه‌ای محسوب خواهد شد... سینماگران آلمانی باید توجه داشته باشند که وظیفه‌ی حساسی را به عهده دارند. این سینماگران مورد توجه رژیم هستند. من و پیشوا هرگاه یک فیلم خوب آلمانی ببینیم دچار هیجان و شعف می‌شویم. سینماگران آلمانی نباید از تبلیغ جهان‌بینی نازی در فیلم‌هایشان هراس داشته باشند. یک فیلم باید چنان باشد که توده‌های مردم را به هیجان آورد و وضعیت زندگی آنها را به نمایش بگذارد. هدف اصلی ما آن نیست که تولیدات فیلم را کاملاً در دست بگیریم. البته ممکن است در آینده یک یا چند فیلم با مایه



گوبلز در میان نوجوانان هیجان زده، پس از سخنرانی

گرفتن از تفکرات ناسیونال سوسیالیستی (نازی) تولید شود ولی این مساله به صورت یک قاعده‌ی همگانی و لازم‌الاجرا در نخواهد آمد.»
گوبلز در این سخنرانی مهم از چهار فیلمی که وی به آنها ارج می‌نهاد و بارها به تماشایشان رفته بود سخن گفت. این چهار فیلم عبارت بودند از: **رزمناو پوتمکین**، **نیبلونگن**، **آنا کارنینا** و **یاغی**. نکته‌ی جالب برای حُضار این بود که یکی از فیلم‌ها روسی و دیگری آمریکایی بود و کارگردانان یا تهیه‌کنندگان هر چهار فیلم «یهودی» بودند.
چنان که پیداست گوبلز در آغاز حاکمیتش بر صنعت فیلم آلمان، تمایلی نداشت که سینماگران آلمانی را در تنگناهای شدید بگذارد. وی در صدد آن بود که به تدریج و به آرامی به اهداف بلندمدت خود دست یابد.
شش ماه پس از سخنرانی دکتر گوبلز در هتل کایزر هوف برلین، «سازمان نظارت بر فیلم رایش» در سپتامبر ۱۹۳۳ اعلام موجودیت کرد. وظیفه‌ی این سازمان نظارت و سانسور فیلم‌ها بود.
گوبلز از ارایه‌ی رهنمود به اهالی سینمای آلمان خسته نمی‌شد. او واقعاً خود را یک نابغه‌ی دهر در امر تبلیغات می‌دانست و از این حیث اعتماد به نفس بسیار بالایی داشت. برای مثال، گوبلز در «باشگاه فیلم و تئاتر» فرصت مناسبی به دست آورد تا چند درس ارزشمند به اهالی سینمای کشور بدهد. گوبلز برای این خبرگان فن، از اطلاعات تخصصی‌اش درباره‌ی توده‌های مردم و علایق سینمایی آنها سخن گفت. گوبلز ضمن معرفی سناریوهای مناسب به فیلمسازان اعلام کردکه کارگردانی فیلم را باید در ضمن کار مورد توجه قرار داد و حتی نیازی به تدارکات قبلی نیست. گوبلز نمونه‌ای را ذکر کرد: «من و پیشوا امروز در مراسمی شرکت کردیم که در هوای باز برگزار می‌شد. در لحظه‌ی شروع مراسم، هوا ابری و سرد بود. من به پشت تریبون رفتم تا بعد از ایراد سخنان کوتاهی، پیشوا را برای سخنرانی اصلی به روی سن دعوت کنم. نگاهی به آسمان انداختم، دیدم هوا ابری است اما ابرها در حال حرکت بودند، من آن قدر سخنرانی‌ام را طول دادم تا ابرها کنار بروند، و درست در هنگامی که خورشید می‌خواست نمایان شود پیشوا را دعوت کردم که روی سن بیاید.

به این ترتیب موقعی که پیشوا سخنانش را آغاز کرد خورشید از پشت سر او نمایان شد؛ تو گویی حضور وی روی سن باعث تابیدن خورشید شده بود.» گوبلز در پایانِ سخنانش خطاب به سینماگران آلمان گفت: «به این می‌گویند بهره‌برداری از موقعیت جهت هدایت و کارگردانیِ صحنه‌ی نمایش!»

گوبلز در دورانِ آغاز وزارتش برای نشان دادن عزم خود جهت برپا کردنِ نظم نوین در عرصه‌ی فرهنگ و هنر، اقدام به برپایی مراسم کتاب سوزان کرد. عوامل گوبلز در ۱۰ مه‌ی ۱۹۳۳ «کتاب‌های نامطلوب» را از کتابخانه‌های خصوصی و عمومی جمع‌آوری کرده و در جلوی یکی از دانشگاه‌های مهم شهر برلین روی هم ریختند. در میان فهرست «کتاب‌های نامطلوب» سوزاندنی، همه نوع آثاری مشاهده می‌شد. شب هنگام افراد مشعل به دست به محل توده‌ی انبوه کتاب‌ها نزدیک شدند تا آنها را آتش بزنند. دانشجویان جوان فریب خورده نیز با اشتیاق شاهد این صحنه بودند. در هنگامی که شعله‌های آتش از کتاب‌ها به هوا برمی‌خاست گروه‌های حاضر در صحنه یک صدا فریاد می‌زدند: «بسوز هاینریش مان، بسوز اشتفان تسوایک، بسوز اریخ کاستنر، بسوز کارل مارکس، بسوز زیگموند فروید، بسوز هاینریش هاینه.»

هاینریش هاینه در سال ۱۸۲۳ نوشته بود: «آنجایی که کتاب‌ها را می‌سوزانند دیر یا زود آدم‌ها را هم خواهند سوزاند.» گوبلز شخصاً در صحنه‌ی کتاب‌سوزی جلوی دانشگاه برلین حضور داشت و صحنه را کارگردانی می‌کرد. وی در این مراسم سخنانی به شرح زیر برای حضار ایراد کرد: «دوستان دانشجوی من، دوران روشنفکری مدل یهودی به سر رسیده است و با شکستِ این دوران، تمام مشخصه‌های حیات آلمان دوباره به صحنه بازمی‌گردد. شما دارید کار مهمی می‌کنید و در این ساعات نیمه شب مجموعه‌ی نفرت‌انگیز گذشته‌ی ما را به دست آتش می‌سپارید. این عمل شما یک کار مقتدرانه و نمادین است... گذشته‌ی پیر و کهنه به دل آتش سپرده می‌شود و عصر جدید و زنده‌ای از میان حرارت قلب‌های ما جان می‌گیرد و حیات می‌پذیرد. به این شعله‌های

سوزان که لهیب می‌کشند سوگند می‌خوریم که این رژیم و این ملت و این پیشوا، آدولف هیتلر، برایمان مقدس هستند.»
گوبلز قصد داشت که بعد از اجرای برنامه‌ی کتاب سوزی یک برنامه‌ی فیلم‌سوزی هم برپا کند اما واکنش‌های جهانی نسبت به مراسم کتاب سوزی به حدی شدید وناگوار بود که گوبلز را از کرده‌ی خویش پشیمان ساخت. او دستور داد که از این پس «روند حذف مظاهر فرهنگی گذشته در خفا و با احتیاط کامل صورت بگیرد.»
در سه چهار سال اول رژیم نازی مطبوعات و رسانه‌ها حداقل در انتشار نقدهای ادبی و نقدهای سینمایی آزاد بودند. اما این آزادی نقد برای دکتر گوبلز آزاردهنده بود. گوبلز نهایتاً در نوامبر ۱۹۳۶ طی یک سخنرانی شدیداً به منتقدینِ ادبی و سینمایی حمله کرد. او در این سخنرانی منتقدان را به بزغاله‌هایی تشبیه کرد که جز «بع‌بع کردن کار دیگری از آنها ساخته نیست.» به این ترتیب انتشارِ نقدهای ادبی و سینماییِ ناموافق با آموزه‌های اصلی رژیم، ممنوع اعلام شد.
گوبلز در اواسط دهه‌ی سی میلادی اقدام به برپایی یک کنگره‌ی جهانی فیلم و سینما کرد. هدف او از برپایی این کنگره طرحِ برخی از تئوری‌ها و نظراتش در باره‌ی فیلم و سینما بود. گوبلز در بخشی از سخنانش گفت: «فیلم‌های دارای مضمون تاریخی باید حتی‌الامکان به مسایل مهمِ روز توجه کنند. رسالت فیلم آن است که مانند پلی و واسطه‌ای بین ملل مختلف ارتباط برقرار کند... تولیدات سینمایی مانند هر کار هنری دیگری باید توسط حکومت مورد حمایت قرار بگیرد.»
گوبلز در دوران وزارتش توجه ویژه‌ای را به مقوله‌ی فیلم و سینما مبذول کرد. او در محل کارش و در خانه‌های مسکونی متعددش در «شوانن وردر» و «لانکه» سالن‌های اختصاصی نمایش فیلم احداث کرده بود. تماشای فیلم جزو فعالیت‌های روزانه وی بود. گوبلز بنا به نوشته‌ی راجر مانول، قبل از قبضه‌ی قدرت سیاسی عمیقاً در فکر دولتی کردن تمام عیار صنعت فیلم بود اما بعداً از این فکر منصرف شد زیرا می‌ترسید که دولتی شدن صنعت فیلم به بازار فیلم‌های آلمانی در خارج صدمه



بزند. البته نهایتاً شرکت‌های تولید فیلم آلمان «دولتی» شدند، اما این اقدام خیلی به کُندی و با تأنی صورت گرفت.

یکی از وظایف «اداره‌ی فیلم رایش» تهیه‌ی فهرستی از افراد واجد شرایط کار در صنعت فیلم آلمان بود. تنها کسانی می‌توانستند در ساختن فیلم‌ها مشارکت کنند که نامشان در این فهرست بود. طبیعتاً افرادی که اعتقادی به نازی‌ها و جهان‌بینی فاشیستی آنها نداشتند، جایی در این فهرست نداشتند. تنها کسی که می‌توانست تغییری در این فهرست ایجاد کند، شخص آقای وزیر تبلیغات بود. بهترین نمونه از این مورد، نحوه‌ی برخورد گوبلز با فریتس لانگ، کارگردان مشهور آلمانی است. گوبلز چند هفته بعد از به قدرت رسیدن نازی‌ها در آلمان، فریتس لانگِ نیمه یهودی را برای یک دیدار به دفتر خود در وزارتخانه‌ی تبلیغات رایش سوم فراخواند. گوبلز به لانگ گفت که وی و هیتلر سال‌ها قبل فیلم **متروپولیس**ِ لانگ را به اتفاق هم دیده‌اند و در همان زمان تصمیم گرفته‌اند که در صورتی که قدرت را در آلمان به دست گرفتند از خالق این فیلم برای رهبری تولیدات سینمایی آلمان دعوت کنند. لانگ با تعجب و هیجان به آقای وزیر یادآور شد که مادرش نیمه یهودی است و لذا وی نمی‌تواند شخص

مطلوبی برای اجرای خواسته‌ی وزیر باشد. گوبلز در پاسخ گفت که این موضوع را می‌داند اما با توجه به تسلط و قدرتِ هُنری لانگ و سوابقِ درخشان وی در جنگ جهانی، این مساله اهمیتی ندارد و همیشه استثناهایی در قوانین وجود دارد و لذا می‌توان قضیه‌ی «تبار یهودی» وی را نادیده گرفت. لانگ درخواست کرد که ۲۴ ساعت به وی فرصت دهند تا در این باره فکر کند. گوبلز موافقت کرد. لانگ بلافاصله بعد از بازگشت به خانه کیف دستی‌اش را برداشت و آلمان را به مقصد پاریس و سپس آمریکا ترک کرد.

راجر مانول می‌نویسد که نگرانی و دلهره‌ی فریتس لانگ چندان بی‌پایه و اساس نبود زیرا او قبل از به قدرت رسیدن نازی‌ها فیلم **وصیت‌نامه‌ی دکتر مابوزه** را ساخته بود که در ورای موضوع آن یک طنز ظریف و پنهان درباره‌ی نهضت نازی‌ها وجود داشت. شرکت سازنده‌ی این فیلم پس از فرار یا مهاجرت لانگ، قسمت‌های نامطلوب فیلم را حذف و آن را برای رژیم جدید «قابل اکران عمومی» کرد. گوبلز در مراسم جشن تولدش در اکتبر ۱۹۳۳ این فیلم را در سینمای اختصاصی داخل وزارتخانه نمایش داد. بوریس فون بورس هلم که در آن زمان، معاون وزیر تبلیغات بود، این واقعه را چنین توصیف کرده است:

«... تصمیم با گوبلز بود. امروز می‌خواهد فیلم **وصیت‌نامه‌ی دکتر مابوزه** را بدون سانسور ببیند. از تابستان به بعد او (گوبلز) در ویلای مجاور دروازه‌ی براندنبورگ زندگی می‌کند. در اینجا او مثل منزلش امکانات نمایش فیلم فراهم ساخته است. پس از شروع فیلم سکوت برقرار شد. همه به گوبلز توجه داشتند، همسرش هم ساکت بود. هارالد کوانت ناپسری ۲۳ ساله‌ی گوبلز خطاب به او گفت: فیلم شیکی‌ست. گوبلز سرانجام نظر خود را ابراز کرد. او گفت: من این فیلم را ممنوع خواهم کرد. من این فیلم را به این جهت ممنوع می‌کنم که می‌خواهد ثابت کند که با تصمیم تعدادی انسان، به شرطی که جدی باشند، می‌توان هر حکومتی را، حتی اگر سران آن از فرشتگان هم باشد، سرنگون ساخت. حتی اگر به یک کارگردان بزرگ هم زمینه‌ی فکری خوبی داده نشود، به چنین روزگاری دچار می‌شود.»

گوبلز از فوریه‌ی ۱۹۳۴ با اعلام مقررات تازه برای صنعت فیلم، ترتیبی داد که هر فیلمی قبل از اکران عمومی ملزم به دریافت پروانه‌ی نمایش از «اداره‌ی فیلم رایش» باشد. گوبلز به مدیران سینمایی وزارتخانه دستور داده بود که در صدور مجوزها ارزش سیاسی، هنری و فرهنگی و تربیتی آنها را مدّ نظر قرار دهند. اما در واقع آنچه که برای گوبلز اهمیت داشت «ارزش سیاسی» فیلم‌ها بود. البته گوبلز آنقدر زیرک بود که نمی‌خواست فیلم‌های آلمانی به صراحت و آشکارا اقدام به تبلیغ سیاسی بکنند. تعداد فیلم‌هایی که مستقیماً با پیشنهاد گوبلز ساخته می‌شد، نسبتاً اندک بود. این در حالی بود که سینماگران آلمانی تقریباً مطیع و منقادِ کامل رژیم بودند. بااین وصف استثناهایی هم وجود داشت. امیل یانینگس، بازیگر سرشناس آلمانی یکی از این استثناها بود. یانینگس حاضر نبود در برابر گوبلز و خواسته‌های وی سر خم کند. گوبلز از نافرمانی یانینگس بدجوری دلخور و عصبانی بود. آقای وزیر عاقبت شکست غم‌انگیز خود را در جنگ با معروف‌ترین هنرپیشه‌ی آلمان به چشم دید. و این زمانی بود که گوبلز فیلم **کوزه شکسته** به کارگردانی کلایتس و بازیگری یانینگس را تماشا کرد. یانینگس در این فیلم نقش یک کدخدای چلاق را بازی کرده بود و گوبلز می‌دانست که یانینگس در محافل خصوصی از وی به عنوان «چلاق» یاد می‌کند. گوبلز فوراً پی برد که هدف یانینگس از بازی در این فیلم، مسخره کردن وی بوده است. گوبلز در موقع تماشای فیلم **کوزه شکسته** از پچ‌پچ‌های تماشاگران پی برد که مردم نیز متوجه این موضوع شده‌اند. گوبلز در پایان فیلم، با چهره‌ای عبوس و درهم لُژ ویژه‌ی سالن سینما را ترک کرد. گوبلز عاقبت در سال‌هایی که آلمان وارد جنگ جهانی دوم شده بود، موفق شد رضایت یانینگس را برای بازی در یک فیلم «ناسیونال سوسیالیستی» جلب کند. این فیلم که **عمو کروگر** نام داشت بر اساس کتاب داستانی‌ای ساخته شد که گوبلز شخصاً در برگرداندن آن به فیلم نقش داشت. فیلم **عمو کروگر** با تاکیدات و نظارت‌های دقیق گوبلز به یک فیلم ضد انگلیسی تبدیل شد.

گوبلز به خود اجازه می‌داد که در زندگی خصوصی سینماگران آلمان



دخالت کند. او تلاش فراوانی کرد که هانس آلبرس هنرپیشه‌ی معروف آلمانی را از دوست دختر یهودی‌اش جدا کند. دخالت‌های گوبلز در زندگی خصوصی یواخیم گات شالک هنرپیشه، که با یک دختر یهودی ازدواج کرده بود، به نتایج تراژیکی ختم شد. گوبلز اصرار داشت که یواخیم زن یهودی‌اش را طلاق دهد. او تهدید کرده بود که اگر یواخیم همسر یهودی‌اش را طلاق ندهد از کار بیکار خواهد شد. یواخیم نهایتاً تحت این فشارها اقدام به خودکشی کرد.

لنی ریفنشتال، بازیگر زیباروی سابق سینما و کارگردان فیلم‌های مستند نیز از اذیت و آزارهای گوبلز در امان نبود. لنی که با ساختن فیلم‌های مستندِ **پیروزی اراده** و **المپیک** به فیلمساز محبوب نازی‌ها مبدل شد، در خاطرات خود این‌گونه از گوبلز یاد کرده است: «در ۸ دسامبر سال ۱۹۳۲، زنگ آپارتمانم به صدا درآمد. در را که باز کردم یوزف گوبلز را دیدم که بدون قرار قبلی به دیدنم آمده بود. به ناچار وی را دعوت کردم که داخل بیاید. او به من گفت که نگران است و میل داشته که با من درد دل کند. من از گوبلز خوشم نمی‌آمد، بنابراین به سرعت با وی خداحافظی کردم اما او سرسخت بود و دوست داشت که در آپارتمانم بماند. بعداً بارها به

من تلفن کرد و درخواست ملاقات کرد. یک بار دیگر که گوبلز در خانه‌ام بود یکی از شعرهای فریدریش نیچه را برایم دکلمه کرد و در پایان به من اظهار عشق کرد. او واقعاً در مقابل من زانو زد و حتی شروع به گریستن کرد؛ چه جنونی. من هاج و واج به گوبلز زانو زده نگاه می‌کردم، اما وقتی مچ پاهایم را گرفت، دیگر تحمل نکردم. روی برگرداندم و از او خواستم آپارتمانم را ترک کند. رنگش پرید و هنگامی که درنگ اورا دیدم، فریاد زدم: تو دیگر چه‌جور آدمی هستی؟ تویک همسر فوق‌العاده خوب و یک بچه‌ی شیرین داری، رفتارت وحشتناک است. و سپس او را بیرون کردم.»

البته گوبلز در دفتر خاطرات روزانه‌ی خود کوچک‌ترین اشاره‌ای به این روابط نکرده است. اما روشن است که گوبلز میانه‌ی خوبی با لنی ریفنشتال نداشته است. لنی برای ساختن فیلم‌هایش مستقیماً به سراغ هیتلر می‌رفت و از آنجایی که هیتلر به وی نظر داشت و قدرت خلاقه‌ی سینمایی وی را می‌ستود، بودجه‌های کلان و امکانات بی‌حد و حصر را برای ساختن فیلم‌هایش در اختیار وی می‌گذاشت.

هرچه می‌گذشت علاقه‌ی گوبلز به فیلم و سینما بیشتر می‌شد. او به ویژه طی سال‌های جنگ جهانی دوم (از ۱۹۳۸ تا ۱۹۴۴) هر هفته چند فیلم تماشا می‌کرد. از نظر او فیلم دیدن یکی از وظایف کاری و اداری‌اش بود. کارگردانان و تهیه‌کنندگان آلمانی از دست گوبلز کلافه بودند زیرا او بعد از تماشای هر فیلم دستور می‌داد که قسمت‌هایی از آن حذف یا اضافه شود. این اعمال تغییرات باعث می‌شد که در غالب موارد فیلم‌ها از حیث فنی دچار نوعی ناهمگونی باشند. یکی از عادت‌های همیشگی آقای وزیر تماشای فیلم‌های خارجی بود؛ به خصوص فیلم‌هایی که دارای تمایلات ضد نازی بودند. یکی از این فیلم‌ها که اتفاقاً از حیث هنری بی‌ارزش بود، فیلمی بود به نام **من یک جاسوس نازی بودم**. گوبلز این فیلم را به طور خصوصی تماشا کرد و از تماشای آن به شدت عصبانی شد. البته عصبانیتِ گوبلز ناشی از تمایلاتِ ضد نازیستی فیلم نبود. در این فیلم فرد نامناسبی را برای اجرای نقشِ گوبلز در نظر گرفته بودند. به طوری که وی شبیه یک «کاریکاتور احمق» از کار درآمده بود. گوبلز از

این قضیه به شدت عصبانی شده بود. گوبلز به تماشای فیلم‌های خارجی ضد نازی علاقه داشت زیرا می‌خواست بهترین واکنشِ سینمایی را در قبال فیلم‌های مذکور نشان دهد. گوبلز برخلاف نازی‌های سرشناسی همچون آلفرد روزنبرگ بر این اعتقاد بود که فیلم‌های آلمانی در زمینه‌ی توانایی‌شان برای سست کردن توده‌های تماشاگران و مغزشویی آنها می‌توانند از دشمن ایدئولوژیکی خود چیزهایی بیاموزند. علاقه‌ی گوبلز به تماشای فیلم‌های آمریکایی ناشی از همین طرز تفکر وی بود. او تمام فیلم‌های مهم خارجی را تماشا می‌کرد؛ به خصوص فیلم‌های ساخته شده در کشورهای دشمن را. گوبلز دستور داده بود که کپی‌هایی از این فیلم‌ها به هر قیمت ممکن تهیه و برای او ارسال شود. او یکی از روزها در دفترچه‌ی خاطرات روزانه‌اش نوشت: «امروز بعدازظهر باز هم برنامه‌ی مفصلی از تماشای فیلم‌های جهان سینما دارم. تمام تولیدکنندگان فیلم حاضرند. همگی به اتفاق هم فیلم رنگی آمریکایی رودخانه‌ی سوانی را تماشا کردیم. ما می‌توانیم به این فیلم سروده‌های فولکولوریکِ آلمانی را بیفزاییم و یا از آن در تولید و خلق چنین نمونه‌هایی، منتها، با توجه به متون فولکولوریکِ خودمان استفاده ببریم. امروزه وضعیت چنان شده است که حتی آمریکایی‌ها هم فهمیده‌اند که باید از مخازنِ نسبتاً اندک و محدود فرهنگی خودشان استفاده کنند و با تکیه به روش فیلمسازی و نمایشِ مدرن، چیزی و نمونه‌ای را، حتی اگر محدوده‌ای از نمایش را شامل شود، خلق و عرضه کنند. در حالی که ملت ما از این نظر بسیار غنی است و فرهنگ سرشار و پرباری دارد. ما دارای چنین مجموعه‌ای عظیم از سنن و آداب و علقه‌های فرهنگی هستیم. وقتی در خود فرو می‌رویم و به آنچه داریم می‌اندیشیم، می‌بینیم که چه بار فرهنگیِ غنی و ارزشمندی داریم که حتی در قالب‌های نمایشی زمانِ حاضر نیز امکان تجلی دارد. ولی این فرهنگ غنی یا به صورت نمونه‌های پراکنده‌ی تاریخی موجود است و یا در موزه‌ها باقی مانده است. بهترین روش آن است که کمیته‌ها و واحدهایی از حزب، مثلاً جوانان هیتلری یا گروه‌های کار حزبی در جمع‌آوری و تنظیمِ آن بکوشند. این

بار غنیِ فرهنگی و این مجموعه‌ی عظیمِ آداب و رسوم و سنن گذشته‌هایمان می‌تواند برای آینده بسیار ثمربخش باشد، به شرطی که ما آنها را با ابزار و وسایلِ مدرنِ نطق و خطابه و نمایش تطبیق دهیم. آمریکایی‌ها در این زمینه‌ها ماهرانه عمل کرده‌اند و تاثیرات آن را نیز به خوبی فهمیده‌اند. این در حالی است که آنها مثل ما دارای یک گذشته‌ی غنی و پربار فرهنگی و تاریخی نیستند. به هر حال مُسلّم است که ما باید تحولی ایجاد کنیم. این آمریکایی‌ها که فقط چند سرودِ مخصوصِ سیاهان دارند، آنچنان خوب عمل کردند و در نمایش و عرضه‌ی خود سر و صدا راه انداختند که موفق شدند مناطق بزرگی از دنیای مدرن را اشغال کنند. ما در اطرافمان مجموعه‌هایی غنی از تجلیات فرهنگی را موجود داریم ولی موفق نشده‌ایم یا همت نکرده‌ایم که این تجلیات عالی فرهنگی را با هنر مدرن در هم بیامیزیم و هنرمان را با زمان تطبیق دهیم. به هر حال ما باید در این زمینه تغییر و تحولی ایجاد کنیم. در این جا دوست دارم درباره‌ی یک فیلم فرانسوی به نام et la dame blanda Annette توضیحاتی بدهم. این فیلم همان نرمی و روانی و شکوه و جلالی را دارد که فیلم کاپریس به کارگردانی داریو. ما باید چیزهایی از این فرانسوی‌ها بیاموزیم، چون با وجودی که آنها تحت رهبری و نظارت ما [در فرانسه‌ی تحت اشغال آلمان] امکان تولید فیلم‌های هنری جدید را با آزادی کامل ندارند، ولی ما در بازار اروپا مواجه با رقابت شدید آنها با خودمان هستیم و با تمام محدودیت‌هایی که دارند چنین فیلم‌های خوبی تولید می‌کنند. من دارم روی این ایده کار می‌کنم که کم‌کم تهیه‌کنندگان فیلم‌های فرانسوی موفق را به صنعت فیلم آلمان جلب و از آنها استفاده کنیم.»

فیلم انگلیسی خانم مینیور نیز از جمله فیلم‌های خارجی‌ای بودکه گوبلز به آن توجه خاصی نشان داده بود. وی بعد از تماشای این فیلم، در دفترچه‌ی خاطرات روزانه‌اش نوشت: «این فیلم یک نمونه‌ی خارق‌العاده از فیلم‌های تبلیغاتی متفقین است... این فیلم انسان را به همدردی با انگلیسی‌ها وامی‌دارد و از آلمان‌ها متنفر می‌سازد. این فیلم نه‌تنها یک

اثر برجسته‌ی هنری‌ست بلکه از دید تبلیغات نیز برجستگی خاصی دارد.»

گوبلز آدم منصفی بود. او همان‌طور که به راحتی از «فیلم‌های دشمن» تعریف می‌کرد از فیلم‌های بد تولید داخل نیز انتقاد می‌کرد. گوبلز چند روز بعد از تماشای فیلم انگلیسی خانم مینیور، یک فیلم آلمانی تماشا کرد که به نظرش خیلی بد آمد. وی درباره‌ی این فیلم نوشت: «عجب فیلمی! فقط به درد احمق‌ها می‌خورد! ما آلمان‌ها اصلاً نشان نمی‌دهیم که کوچک‌ترین احساسی از هم‌آوایی داریم. یعنی این آدم‌ها قادر نیستند جز جیغ زدن و غریدن کار دیگری انجام دهند؟ این فیلم‌ها فقط می‌تواند مردم را به شک و تردید و ابهام بکشاند.»

تدریجاً فیلم آمریکایی دیدن به یکی از عادت‌های گوبلز مبدل شد. گوبلز در شب میلاد مسیح سال ۱۹۴۳ به خاطر یک موضوع جزیی و بی‌اهمیت در مقابل همسرش و خدمتکاران خانه جنجال بزرگی به پا کرد. جریان از این قرار بود که درخت کاج مراسم عید میلاد مسیح درست جلوی پرده‌ی کتانی مخصوصِ نمایشِ فیلم قرار داده شده بود و خدمتکاران غافل از این بودند که مرد خانواده آن شب می‌خواهد یک فیلم آمریکایی تماشا کند.

درباره‌ی ارتباط گوبلز با سینماگران زیباروی آلمانی مطالب بسیاری نوشته شده است. اما شرحی که هاینریش فرنکل در کتاب زندگینامه‌ای خود درباره‌ی گوبلز داده، از همه منطقی‌تر به نظر می‌رسد. فرنکل نوشته است: هیتلر بسیار علاقمند بود که در سر میز ضیافت‌هایش زنان زیبا و مخصوصاً خانم‌های هنرپیشه را مشاهده کند، و گوبلز هم برای تامین این خواسته‌ی هیتلر همواره تلاش می‌کرد که بانوان زیبا و متشخص را به میهمانی‌های پیشوا دعوت کند. گوبلز از جهات شهوانی به زن‌ها متمایل بود و شاید این به سبب آن عقده‌ای بودکه از کودکی در نتیجه‌ی معلولیت بدنی در وی ایجاد شده بود. بسیاری از مورخین در مورد گوبلز دچار این اشتباه فاحش شده‌اند که گویا او قدرت‌طلبی سیاسی را به خاطر ارضای لذت‌های جنسی و مجبور کردن هنرپیشگان زیبا به همخوابگی



هیتلر در کنار گوبلز و همسرش

با خود می‌خواسته است. اما حقیقت آن است که گوبلز نیازی به این نداشت که از قدرت سیاسی خود به عنوان وسیله‌ای برای زنبارگی استفاده کند. او به خوبی رگ خواب زنان را می‌شناخت و در این زمینه مهارت بسیار داشت. با این وصف در سال ۱۹۳۶ رابطه‌ی گوبلز با یک هنرپیشه‌ی جوان چکسلواکی به نام لیدا باروِوا، که در فیلم‌های آلمانی آن دوره ایفای نقش می‌کرد، بدجوری مسأله‌ساز شد. گوبلز به رغم اینکه ازدواج کرده بود و زندگی خانوادگی‌اش الگویی برای زنان و مردان آلمانی به شمار می‌رفت، اما روابط پنهانی‌ای با لیدای بیست ساله برقرار کرده بود. گوبلز با وجودی که بسیار پرکار بود اما همیشه برای لیدا وقت کافی داشت. او با لیدا به گرمی سخن می‌گفت و اغلب در مورد مسایل و مشکلات خودش با وی دردِ دل می‌کرد و البته هرگز از سیاست با او سخن نمی‌گفت زیرا لیدا نه از سیاست چیزی می‌فهمید و نه علاقه‌ای به آن داشت. گوبلز همیشه با او از علایق شغلی و هنری وی سخن می‌گفت. لیدا در برلین آپارتمان کوچکی داشت که در آنجا از آقای وزیر پذیرایی می‌کرد. اوضاع و احوال نشان می‌داد که یک رابطه‌ی عشقی پرشور میان این دو شکل گرفته است. گوبلز تیپ اسلاوی لیدا را خیلی دوست داشت. در مدت دو سالی که آنها

با هم بودند حتی یک مورد هم دلخوری و اختلافی نداشتند. گوبلز او را لیدوشکا صدا می‌زد و آنها با هم خیلی شاد بودند. اما کم‌کم زمزمه‌ی روابط پنهانی گوبلز و لیدا در برلین سر زبان‌ها افتاد. ماگدا، همسر گوبلز، که به شدت مورد علاقه‌ی هیتلر بود و از نازی‌های متعصب به شمار می‌رفت، عاقبت نزد هیتلر رفت و قضیه‌ی معشوقه گرفتن گوبلز را به وی گفت. ماگدا اصرار داشت که از گوبلز طلاق بگیرد اما هیتلر از وی خواست که دست نگهدارد تا شخصاً به موضوع رسیدگی کند. هیتلر سپس گوبلز را به حضور فرا خواند و از وی پرسید قضیه چیست. گوبلز در حضور هیتلر به عشق خود به لیدا اعتراف کرد و حتی متذکر شد که اگر تنها راه ممکن برای ازدواج با لیدا استعفا از پُست وزارت باشد، وی چنین خواهد کرد. هیتلر به شدت عصبانی شد و به گوبلز یادآور گردید که وی به عنوان یک وزیر آلمانی حق ندارد چنین رفتارهایی داشته باشد زیرا این نوع جنجال‌های خانوادگی می‌تواند به اساس رژیم لطمه بزند. هیتلر سپس حکم کرد که گوبلز از این پس حق ملاقات با این دختر جوان را ندارد. هیتلر بلافاصله رییس پلیس برلین را مامور کرد که شخصاً ترتیبی بدهد تا لیدا و گوبلز یکدیگر را نبینند. لیدا عاقبت مجبور به ترک آلمان شد؛ هرچند که گوبلز یاد و خاطره‌ی این بازیگر زیبای جوان را هرگز از یاد نبرد.

با آغاز جنگ جهانی دوم، گوبلز سیاست‌های تازه‌ای برای سینمای کشورش در پیش گرفت. او آنقدر باهوش بود که بداند که در ایام جنگ نباید بر مردم زیاده از حد سخت گرفت. او در راستای همین سیاست، اجازه داد که بر حجم تولید فیلم‌های تفریحی و سرگرم کننده اضافه شود. از نظر گوبلز، این فیلم‌ها می‌توانستند در رفع تنش‌های روحی و هیجانات فکری مردم موثر باشند. او کار تبلیغات سیاسی را از طریق تولید مجموعه فیلم‌های آموزشی یا مستند انجام می‌داد. سینماهای آلمان در هر سانس نمایشی خود مجبور بودند که ابتدا یک فیلم خبری یا تبلیغی بعضاً چهل دقیقه‌ای را به نمایش گذارند. به تدریج فیلم‌های داستانی بلند سرگرم کننده با گرایشات ایدئولوژیک نیز ساخته شدند. گوبلز در یکی از سخنرانی‌هایش در مرکز فیلمسازی اوفا در برلین، گفت: «حکومت

ناسیونال سوسیالیستی ما وظیفه دارد توجه هنرمندان و خالقین آثار هنری را به این نکته جلب کند و آنها را به این جهت‌گیری فکری متمایل سازد که آثار هنری آنها باید از دوران حساس زمان، عمق و ژرفنا یابند. در قلمروی هنر فیلمسازی باید حفظ رهبری جامعه و فداکاری در راه آن تجلی یابد و نحوه‌ی عمل باید طوری باشد که در تهییج مردم مهم‌ترین نقش را ایفا کند... در همین جهت بودکه دستور دادم فیلم‌های جدیدی از قبیل **کنسرت رویایی**، **بیسمارک**، **عمو کروگر** و **برگشت به وطن** تولید شوند. البته شخصاً به تعدادی از این فیلم‌ها و مخصوصاً به دو فیلم آخر انتقاداتی دارم اما به هرحال باید بهترین سپاس‌های خودم را به تولید کنندگانِ فیلم‌های آلمانی تقدیم کنم. چون وظیفه‌ی خود را با حرارت و شوق بسیاری انجام داده‌اند.»

همان‌طور که قبلاً ذکر شد، درست است که فیلم‌های **بیسمارک**، **عمو کروگر** و **برگشت به وطن** دارای رگه‌هایی از تبلیغات نازی هستند اما این «فیلم‌های دولتی» تنها بخش کوچکی از فیلم‌های سینمای آلمان در دوره‌ی مذکور را تشکیل می‌دادند. در آن زمان «فیلم‌های غیر سیاسی» همچنان در اکثریت بودند. گوبلز، بنا به نوشته‌ی اریک رنچلر، «در پی آن بود که فرهنگ توده را با ارزش‌های ایدئولوژیک حکومتی انباشته سازد،



گوبلز در استودیوی رادیوی برلین



و سیاست را زیبا یا رمانتیک کند تا مردم در برخورد با آن هوش از سرشان برود. گوبلز همیشه این جمله را تکرار می‌کرد که تمامی فیلم‌ها سیاسی‌اند، مخصوصاً آنهایی که ادعا می‌کنند سیاسی نیستند. در خاطرات گوبلز به سینمایی آزاد از اندیشه گرایی آشکار و فراوان، خشونت سیاسی و بی‌لیاقتی فنی و هنری اشاره شده است.» زیگفرید کراکوئر، منتقد سرشناس آلمانی، نیز نوشته است: «گوبلز به خوبی می‌دانست که بیننده‌ی سوژه‌ای جذاب و شاد و افسون کننده بیش از بیننده‌ی سوژه‌ای آکنده از وحشت و ترس، آماده‌ی انعطاف‌پذیری و فرمانبری است. وزارتخانه‌ی گوبلز بی‌شک تولیدات داخلی دارای شعارهای مشخص سیاسی را نیز سفارش می‌داد و سخت تلاش می‌کرد تا فیلم‌های خبری و مستند همان تاثیرات دلخواه مقامات دولتی را در بیننده ایجاد کند. اما گوبلز آشکارا قانع‌سازی توام با ظرافت و پنهانی را به اشاره‌ی صریح و آشکار ترجیح می‌داد... فیلم‌های آلمانی به ابزار اصلی غلبه‌ی درونی بر مردم به عنوان وسیله‌ای برای اشغالِ ذهن و روان، و کنترل از راه دور احساسات تبدیل شدند، و گوبلز و مقلدانش در تلاش برای ایجاد سینمایی سلطه‌جو و غالب، هالیوود را به عنوان راهنمای خود برگزیدند.»

گوبلز ظاهراً برای لحظه‌ای دچار این تصور شده بود که گویا به آن امپراتوری سینمایی‌ای که در صدد برپایی‌اش بوده دست یافته است. او در ۱۹ ماه مه‌ی ۱۹۴۲ در دفترچه‌ی خاطرات روزانه‌اش نوشت: «ما باید همان راهی را برویم که آمریکایی‌ها در آمریکای شمالی و جنوبی رفته‌اند. ما باید به قدرت سینمایی غالب در اروپا تبدیل شویم. فیلم‌هایی که در دیگر کشورها تولید می‌شوند باید فقط چهره‌ای محدود و محلی داشته باشند.»

اما از اواخر سال ۱۹۴۲ که شکست‌های سنگین آلمان در جبهه‌های جنگ آغاز شد، خوش بینی‌ها و بلند پروازی‌های گوبلز نیز رنگ و روی خود را از دست داد. حالا سرنوشت آلمان و ماشین جنگی‌اش در هاله‌ای از ابهام قرار گرفته بود. گوبلز احساس نومیدی و یاس می‌کرد. سال‌های ۱۹۴۳ و ۱۹۴۴ نیز توام با شکست‌های پیاپی ارتش آلمان در جبهه‌های جنگ بود. در اوایل سال ۱۹۴۵ حتی موجودیت و تمامیت کشور آلمان زیر سئوال رفته بود. گوبلز در ۱۶ آوریل ۱۹۴۵ در دفترچه‌ی خاطرات روزانه‌اش نوشت: «سرنوشت ما هنوز هم در تیرگی و نومیدی قرار دارد و ما را به شدت در مضیقه نگهداشته است.» گوبلز روز بعد، در ۱۷ آوریل ۱۹۴۵ در مورد فیلم بزرگی نوشت که به تازگی تهیه و تولید آن به پایان رسیده بود. این فیلم، **کولبرگ** نام داشت. گوبلز نوشت « **کولبرگ** فیلم هیجان انگیزی‌ست که نشان می‌دهد باید برای نتیجه‌ی کار و مشاهده‌ی پیروزی تا آخر صبر کرد. این فیلم برای تشجیع مردم و تشویق آنها به فداکاری و مقاومت بسیار مفید است. این فیلم داستان خوبی دارد و می‌تواند برای تحریک مردم و جوانان جهت کمک به جبهه‌های جنگ تمام عیار کشور تاثیر بسیار عالی‌ای داشته باشد. ماجرای فیلم از مقاومت قهرمانان و حماسه‌ی قلعه‌ی **کولبرگ** در جنگ‌های ناپلئون الهام گرفته است.»

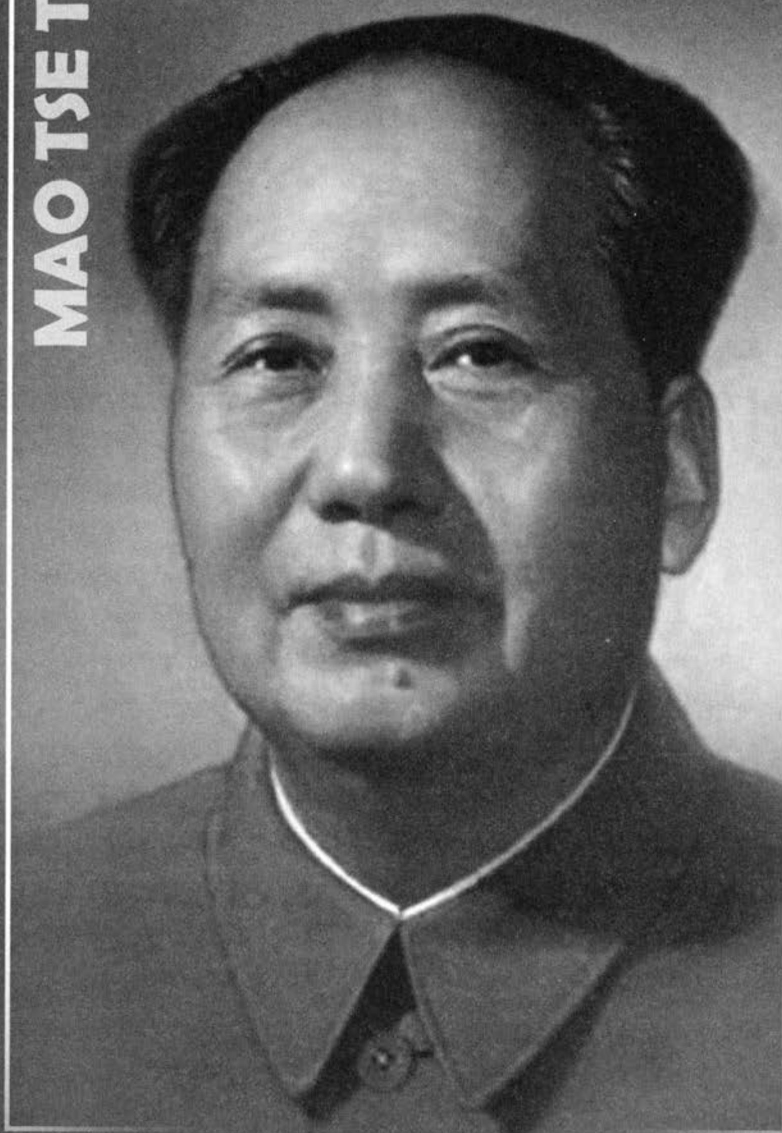
گوبلز وقتی برای اولین بار فیلم **کولبرگ** را دید، خطاب به همکارانش گفت: «عزیزان من، در هر صد سال یک بار ممکن است چنین فیلم‌هایی به نمایش درآید، این فیلم لحظات حساس، دشوار و ترسناکی را ترسیم می‌کند که

جدا از بحران‌های حیات بشر نیست. ما درست در زمانِ حیات خویش داریم این ایام خطرناک را به عینه تجربه می‌کنیم و امکانِ دیدن چنین فیلمی را نیز به دست آورده‌ایم. هر کدام از شما اینک دارای این شانس هستید که خودتان را در نقش متناسبی با کاراکترهای فیلم قرار بدهید. آنچه قهرمانانِ این داستانِ تاریخی در این فیلم نمایش می‌دهند، مشابه وضعی‌ست که هر یک از ما اینک در آن هستیم و باید مثل آنها وظیفه‌ی حساس خود را به عهده بگیریم. اگر ما آدم‌های شجاع و فداکاری باشیم، می‌توانم به شما اطمینان دهم که این فیلم بر ما تاثیری قطعی خواهد گذاشت. اینک شما بر سر دو راهی قرار دارید. عزیزان من کاری بکنید که تا صد سال توده‌های مردم برای ما کف بزنند و هورا بکشند، نه آن که در روی پرده‌ی نمایش فیلم‌های تولیدی از داستان زندگی‌هایمان مجموعه‌ای از سستی و اهمال ببینند و برایمان افسوس بخورند و تحقیرمان کنند.»

این کنفرانس، آخرین کنفرانسی بود که در وزارت تبلیغات آلمان نازی تشکیل شد. در این روز سپاهیان شوروی به دروازه‌های برلین رسیده بودند. کارکنان وزارتخانه‌ی تبلیغات پس از خروج گوبلز از وزارتخانه، بلافاصله چمدان‌هایشان را بستند تا در سریع‌ترین زمان ممکن به اتفاق خانواده‌هایشان از برلین در آستانه‌ی سقوط فرار کنند. گوبلز نیز به اتفاق همسرش ماگدا و شش فرزند خردسالشان، سه چهار روز بعد به پناهگاه زیرزمینی هیتلر در باغ صدارت اعظمی برلین نقل مکان کردند. گوبلز و همسرش تصمیم گرفته بودند روزهای پایانی عمر خود را در کنار پیشوا سپری کنند. گوبلز در ۲۹ آوریل ۱۹۴۵ شاهد مراسم ازدواج هیتلر و اوا براون بود و دفاتر مربوط به شهود عقد را امضا کرد. هیتلر در ساعت نُه و پانزده دقیقه‌ی ۳۰ آوریل به اتفاق اوا براون اقدام به خودکشی کرد. هیتلر وصیت کرده بود که بعد از مرگ وی گوبلز صدراعظم رایش سوم شود. در اول ماه می ۱۹۴۵ اولین نیروهای ارتش شوروی قدم به داخل باغ صدارت اعظمی گذاشتند. گوبلز در همین هنگام به همراه همسر و شش فرزندش خودکشی کرد و به این ترتیب پرونده‌ی «بزرگ‌ترین تبلیغاتچی تاریخ بشر» برای همیشه بسته شد.

مائو تسەتونگ

MAO TSE TUNG





مائو تسه تونگ برای مدت ۲۷ سال، از ۱۹۴۹ تا ۱۹۷۶، حاکم بلامنازعِ پرجمعیت‌ترین کشورِ جهان بود. مائو حتی قبل از اینکه در سال ۱۹۴۹ تأسیس جمهوی خلق چین را اعلام کند، در مناطق گسترده‌ای از خاک چین حکومت کمونیستی خویش را برقرار کرده بود. این روستازاده‌ی اهل چانگ‌شا در سال ۱۹۲۱، در ۲۸ سالگی به حزب کمونیست چین ملحق شد؛ حزبی که با پول و حمایتِ شوروی موجودیت یافت. مائو تدریجا در سلسله مراتب رهبری حزب پیش رفت. او در سال ۱۹۳۴ با رهبری رزمندگان کمونیست در جریانِ «راهپیمایی بزرگ» که شامل یک مسیر ۱۲۰۰۰ کیلومتری در خاک چین می‌شد، نام خود را عالم‌گیر ساخت. مائو متخصصِ غصب و حفظِ قدرت بود. او از همان آغاز پی به فوایدِ خشونت و ترور برده بود. ترور و خشونت نوشداروی همه‌ی دردهای مائو بود. او هرگاه به مشکلی برمی‌خورد دست به کشتار عمومی می‌زد و با این تدبیر هر مانعی را از سر راه برمی‌داشت. زندگی حرفه‌ای مائو آکنده از خون و جنایت

و سرکوب بود. او نه‌تنها از مرگِ آدم‌ها متأثر نمی‌شد بلکه مرگ را ستایش می‌کرد. می‌گفت «زندگی بدون مرگ بی‌معناست.» سیاست‌های مائو مصائب بسیاری برای مردم چین از پی آورد. قحطی‌های دهه‌ی پنجاه و انقلاب فرهنگی دهه‌ی شصت که هر دو از ابتکارات مائو بودند باعث مرگ میلیون‌ها نفر شدند. در یک پژوهش علمی تاریخی چنین ارزیابی شده که حکومت مائو باعث مرگِ حداقل ۷۰ میلیون چینی شد. فاجعه اینجاست که این ۷۰ میلیون در حالی کشته شدند که چین درگیر هیچ جنگی نبود. هیچ رهبر دیگری در قرن بیستم به اندازه‌ی مائو موجب مرگ انسان‌ها نشد.

مائو در زندگی خصوصی‌اش نیز همچون یک هیولا زیست. چهار بار ازدواج کرد اما هیچ تعلق خاطری به همسرانش نداشت. همسر دومش توسط نیروهای حاکمِ ضد کمونیست اعدام شد. همسر سومش دستخوش فروپاشی عصبی شد و همسر چهارمش در زندان خودکشی کرد. او همچنین باعث کشته شدن یکی از دو برادرش شد. مورخین می‌گویند که مائو در همه‌ی حوادث فوق به طور مستقیم یا غیر مستقیم دخالت داشت. مائو به فرزندانش هم بی‌علاقه بود. پسر بزرگش در ۲۸ سالگی، در جنگ کره کشته شد در حالی که مائو می‌توانست مانع از مرگ او شود. دو دختر مائو نیز بر اثر فشارهای روانی و بی‌توجهی پدر تا سر حد جنون و فروپاشی روحی و روانی پیش رفتند. مائو هیچ علاقه‌ای به خانواده‌اش نداشت. او برخلاف اکثر دیکتاتورهای جهان تمایلی به داشتن وارث و ولیعهد نداشت. مائو اساساً به آینده فکر نمی‌کرد. از نظر او آینده زمانی معنا پیدا می‌کرد که خودش در آن باشد.

مائو آدم خوشگذرانی بود. به اندازه‌ی موهای سرش دوست دختر داشت. او دختران زیبا را از میانِ دخترانِ عضوِ جوخه‌ی هُنری «ارتش سرخ» انتخاب می‌کرد. مائو مرد بسیار خوش خوراکی بود. در دهه‌ی پنجاه زمانی که مردم چین میلیون میلیون بر اثر قحطی و کمبود مواد غذایی می‌مردند، مائو در کاخ خود در پکن بهترین غذاهای اروپایی را نوش جان می‌کرد. ماهی غذای محبوبش بود. ماهی مورد علاقه‌ی مائو را از شهر وهان در ۱۰۰۰ کیلومتری جنوب پکن صید می‌کردند و سپس آن را با هواپیما به پکن



می‌بردند. برنجِ مورد علاقه‌ی مائو نیز باید به نحو ویژه‌ای آبیاری و سپس سبوس‌گیری می‌شد تا بابِ دندان وی باشد. مائو هوس‌های دیگری هم داشت که بسیار پرهزینه بود. به دستور مائو در هر ایالت چین یکی دو ویلای شیک برایش ساخته بودند. او فرصت نیافت که در بسیاری از این ویلاها حتی قدم بگذارد. مردم گرسنه و فقیر بودند اما «صدرْ مائو» از صرفِ پول‌های گزاف برای ساختن ویلاهای غول‌آسا هیچ ابایی نداشت. مائو طی ۲۵ سال پایانی زندگی‌اش حتی یک بار هم حمام نرفت. او از هنگامی که لذت‌های مشت و مال شدن با حوله‌های داغ و مرطوب را کشف کرد عادت حمام‌روی را ترک گفت. به مسواک کردن هم هیچ علاقه‌ای نداشت. اما مائو دو تا عشق خیلی بزرگ داشت: شنا و کتابخوانی. قدِ مائو یک متر و هشتاد سانتیمتر بود. او از حیث بدنی یک سر و گردن بلندتر از چینی‌های معمولا ریزمیزه بود. مائو خوب می‌خورد و خوب هم استراحت می‌کرد و بنابراین طبیعی بود که از حیث بدنی سالم‌تر و قوی‌تر از اکثریت هموطنانش باشد. مائو عاشق شنا بود و انصافاً هم خیلی خوب شنا می‌کرد. شنا در ضمن وسیله‌ای بود در دستان مائو برای اینکه قدرت خود را به رخ رقبای حزبی و حکومتی‌اش بکشد. مائو تا ۷۷ سالگی در رود پرخروش یانگ‌تسه

شنا می‌کرد. او نه از آب‌های سرد می‌ترسید، نه از آب‌های پرخروش و موّاج.
مائو یک کتابخوان حرفه‌ای بود. او از نوجوانی مطالعه‌ی کتاب‌ها را آغاز کرده بود. مائو قبل از اینکه کمونیست شود در کتابخانه‌ی ملی پکن، به عنوان کتابدار کار کرده بود. مائو عاشق این بود که در تختخوابش دراز بکشد و تا بوقِ سحر کتاب بخواند. او بعد از اینکه حاکم چین شد دستور داد که یک تختِ خیلی بزرگ برایش بسازند تا بتواند انبوه کتاب‌های مورد علاقه‌اش را دور و بر خود پخش و پلا کند. در سال‌های پایانی عمر مائو، بینایی وی بسیار ضعیف شد اما او حاضر نبود دست از کتابخوانی بردارد. مائو دستور داده بود که دوچاپخانه در پکن به طور اختصاصی کتاب‌هایی را برای مطالعه‌ی وی چاپ کنند. این کتاب‌ها که عمدتاً از متون قدیمی چینی بودند با حروف بسیار درشت چاپ می‌شدند تا «صدر مائو» بتواند به راحتی آنها را بخواند. عاقبت کار به جایی رسید که مائو حتی قادر به خواندن این کتاب‌ها هم نبود. او موقعی که فهمید دیگر قادر به خواندن کتاب نیست، از فرط تأثر وناراحتی به گریه افتاد. مائو با اینکه کتابخوان حرفه‌ای بود اما در سپتامبر ۱۹۶۲ در یک جمع حزبی خطاب به مردم گفت: «هرچقدر بیشتر کتاب بخوانید، بیشتر احمق می‌شوید... شما باید کتاب‌های کمی را بخوانید، زیرا اگر کتاب‌های زیادی را بخوانید، این امر به شما صدمه خواهد زد.»
مائو به یک چیز دیگر هم خیلی علاقه داشت. او عاشق اپراهای چینی بود. این اپراها برخلاف اپراهای غربی، یک هنر عامه‌پسندِ سرگرمی‌ساز در چین به شمار می‌رفت و سابقه‌ای چند صد ساله داشت. هر منطقه‌ای از چین دارای اپرایی با سبک و سیاق مخصوص به خود بود. این اپراها در هر جایی برگزار می‌شدند؛ از بازارهای محلی تا تماشاخانه‌های باشکوه شهرهای بزرگ. مائو نه‌تنها عاشق پروپا قرصِ اپراهای چینی بود بلکه کارشناسِ خبره‌ی این هنر نیز محسوب می‌شد. مائو صاحب مجموعه‌ای بی‌نظیر شاملِ ۲۰۰۰ نوار کاست و صفحه از اپراهای سنتی چین بود. مائو در دیدارهای خصوصی‌اش با خوانندگانِ اپرا نظراتی را در موردِ نحوه‌ی اجرا وتکخوانی‌های آنها ارایه می‌کرد که بسیار صائب و کارشناسانه بود. مائوی



معمولا خونسرد موقعِ دیدن و شنیدنِ اپراهای مورد علاقه‌اش به شدت مجذوب صحنه می‌شد و همه‌ی جزئیات آن را زیر نظر می‌گرفت. تنها موردی که مائو اجازه داد وی را با عینک ببینند موقع تماشای اپرا بود. شدت علاقه‌ی مائو تا آنجا بود که در برخی مواقع به هنگام تماشای اپرا با صدای بلند می‌گریست و در دستمال فین می‌کرد. مائو به رغم علاقه‌ی شخصی‌اش به اپراهای چینی، به رژیم خود دستور داد که بسیاری از این اپراها را به بهانه‌ی «پورنوگرافیک بودن» ممنوع‌الاجرا کند. رهبران دیکتاتور جهان از این حیث شبیه یکدیگرند. آنها چیزهایی را که خودشان از آن لذت می‌برند بر مردم کشورهایشان حرام می‌کنند.

مائو در مارس ۱۹۶۳ اجرای نوعی نمایش قدیمی موسوم به «نمایش‌های ارواحی» را ممنوع اعلام کرد. مضمونِ کلی این نمایش‌ها، بازگشت ارواح مردگان و انتقام‌گیری آنها از کسانی بود که باعث مرگ آنها شده بودند. مائو عاملِ مرگِ میلیون‌ها چینی بود و چنین تصور می‌کرد که اجرای «نمایش‌های ارواحی» در واقع نوعی انتقام‌گیری نمایشی از خود اوست. او برای مثال تلاش بسیاری کرد تا جلوی اجرای نمایشِ **برکناری های‌جو** را بگیرد زیرا از گوشه و کنایه‌های این نمایش سنتی نسبت به خودش دلخور بود.

البته مبادا فکر کنید که عشقِ مائو به اپراهای سنتی ریشه در عشقِ او به

تاریخ و سنت چین داشت. اتفاقاً مائو دشمنِ تاریخ و فرهنگِ سنتی چین بود. مائو موقعی که پکن را فتح کرد، در حالی که بر روی دروازه‌ی تاریخی میدان «تیانانمن» ایستاده بود و به کاخ‌ها و معابد زیبایی که آن روزها در افقِ شهر پکن به چشم می‌خورد می‌نگریست، به شهردار پکن گفت: «در آینده دلم می‌خواهد هرگاه که از اینجا به اطرافم نگاه می‌کنم فقط دودکش‌های کارخانه‌ها را ببینم!» رژیم مائو در راستای همین سیاست در سال ۱۹۵۸ اقدام به بررسی و ثبت نام بناهای تاریخی پکن کرد. حدود ۸۰۰۰ بنا به عنوانِ آثارِ تاریخی ثبت شد. رژیم اعلام کرد که فقط ۷۸۹ عدد از این ۸۰۰۰ بنا باید حفظ و بقیه باید خراب شود. سر و صدای مخالفان بلند شد اما مائو عقب‌نشینی نکرد. مائو هرگاه فرصتی می‌یافت انزجار خود را از معماری چینی و علاقه‌اش را به معماری اروپایی و ژاپنی آشکار می‌کرد. از نظر وی بناهای اروپایی و ژاپنی که مظهرِ دستاوردهای حکومت‌های استعماری و نظامی بودند، به مراتب بهتر از بناهای چینی بودند. مائو تا وقتی که زنده بود ندرتاً اجازه داد بناهایی با هویتِ چینی ساخته شوند. در سال‌های اولیه‌ی حکومت مائو، برخی بناها به سبکِ معماریِ کهنِ چینی ساخته شدند اما کمی بعد این بناها به خاطر طراحی‌های سنتی‌شان مورد انتقاد قرار گرفتند. بناهای جدید برپا شده به مناسبت فرا رسیدن دهمین سالگردِ تأسیس رژیم کمونیستی چین، همگی به سبکِ معماری شوروی بودند. این بناها عملا تنها بناهای دوران مائو بودند که اندکی ذوق و هنر در ساختِ آنها به کار رفته بود. مابقی بناهای ساخته شده در این دوران، شاملِ کارخانه‌ها، انبارها و خانه‌های سیمانی قوطی کبریتی می‌شد.

معروف‌ترین ساختمان جدیدی که رژیم کمونیستی مائو اقدام به ساختنش کرد «سالن بزرگ خلق» در مرکز پکن بود. مائو با هدف برپاییِ جلسات عظیم و باشکوهِ حزبی دستور ساخت این بنا را صادر کرده بود. مائو دستور داد بسیاری از بناهای ارزشمندِ تاریخی در میدانِ تیانانمنِ پکن خراب شود تا ساختمانِ جدید «سالن بزرگ خلق» بر روی ویرانه‌های این بناها احداث شود. مائو از اشیای عتیقه، معابد و ابنیه‌ی تاریخی متنفر بود. او در پی استقرار رژیمش بلافاصله کار نابودی دیوارها و دروازه‌های

باستانی شهرهای باستانی چین را آغاز کرد. تا اواخر دهه‌ی پنجاه میلادی اکثریت قابل توجهی از این آثار باستانی کورکورانه به دستور شخص مائو نابود شدند. مائو در دسامبر ۱۹۶۴ نزد منشی‌اش گلایه کرد: «فقط تعدادِ کمی از این استخوان‌های پوسیده (مقبره‌های قدیمی) را زیر و رو (خراب) کرده‌اند. شما دشمنان (مخالفان تخریبِ بناهای قدیمی) را خیلی دست کم گرفته‌اید. در مورد معابد، همه‌ی آنها دست‌نخورده باقی مانده است. این وضع باید عوض شود.»

مائو عاشق این بود که روشنفکران و چهره‌های فرهنگی چین را که در واکنش به تخریبِ بناهای قدیمی خون دل می‌خوردند، مسخره کند. مائو برای زجر دادنِ هرچه بیشتر روشنفکران و فرهنگیانِ معترض دستور داده بود که از وجودِ آنها به عنوانِ کارگر و عمله در تخریبِ بناهای تاریخی استفاده شود. به این ترتیب بسیاری از نشانه‌ها و مظاهرِ تمدن ۵۰۰۰ ساله‌ی چینی برای همیشه از صفحه‌ی روزگار محو شد.

مائو در سال ۱۹۵۴ ریشه‌کنیِ نویسندگان، مورخین و پژوهشگران چینی را شدت بیشتری بخشید. برخی از این چهره‌های فرهنگی قبلا به تایوان یا دیگر کشورها گریخته بودند. آنهایی که در سرزمین اصلی چین باقی مانده بودند جرأت ابراز نظر مستقلانه را نداشتند زیرا رژیم مائو چنین استقلال نظری را مطلقاً تحمل نمی‌کرد. مائو شخصاً دستورِ نابودی و شکنجه‌ی بسیاری از نویسندگان چینی را صادر کرد.

مائو حتی با باغبانی هم مخالف بود. او همه‌ی سعی‌اش را کرد که هنر باغبانی را که ریشه‌های گسترده‌ای در فرهنگ سنتی چین داشت، ریشه‌کن کند. مائو در این‌باره گفت: «پرورش دادن گل‌ها یکی از عوارضِ به جا مانده از جامعه‌ی کهن است. باغبانی وسیله‌ی گذران وقت برای طبقه‌ی فئودال، طبقه‌ی بورژوا و دیگر افراد تنِ لش است، ما باید از شرِّ همه‌ی این باغبان‌ها خلاص شویم.»

هدفِ مائو برپایی جامعه‌ای خشک و بی‌روح بود. او جامعه‌ای را می‌خواست که کاملاً از مظاهرِ احساساتِ بشری و مدنی تهی باشد؛ جامعه‌ای گله‌وار که چشم بسته از فرمان‌های وی تبعیت کند. مائو در پی آن بود که بعد از

مبتلا کردنِ ملت به مرگِ مغزی، پاکسازی بزرگ خود را به انجام رساند. او از این حیث به مراتب افراطی‌تر از آدولف هیتلر و جوزف استالین بود. هیتلر مخالفتی با تفریحات و هنرهای سرگرمی‌سازِ غیر سیاسی نداشت. استالین هم در حفظِ آثار ادبی کلاسیک روس تلاش کرد. اما مائو رویکرد کاملاً متضادی در پیش گرفت. او از تلاشِ استالین برای حفظ آثار ادبی و هنری کلاسیک انتقاد کرد. مائو در فوریه‌ی ۱۹۶۶ گفت: «استالین آثار به اصطلاح کلاسیک روسیه و اروپا را حفظ کرد بدون اینکه آنها را به نقد بکشد؛ این امر سبب بروز عوارض ناگواری شد.» مائو طالب جامعه‌ای فاقد فرهنگ بود زیرا تنها از این طریق می‌توانست ضد فرهنگ مطلوبِ خویش را به مردم چین تحمیل کند.

مائو مثل اغلب رهبران توتالیتر جهان (هیتلر، استالین، موسولینی) به قدرتِ تبلیغات آگاه بود. مائو در دورانی از زندگی‌اش کار روزنامه‌نگاری کرده بود. او خوب می‌دانست که از رسانه‌های عمومی چگونه باید به نفع خودش استفاده کند. مائو با توسل به یک روزنامه‌نگار معروف آمریکایی، ادگار اسنو، توانست تصویر بسیار موجهی از خودش را در اذهان غربی‌ها بسازد. این تصویر بعد از سپری شدن چندین دهه همچنان باقی و پابرجاست. مردم جهان از جنایت‌های استالین و هیتلر باخبرند اما جنایت‌های مائو هنوز به تمامی افشا نشده است. دلیل این ویژگی، مهارت‌های رسانه‌ای مائو است. مائو حتی رسانه‌ی سینما را هم خوب می‌شناخت. او در اواخر دهه‌ی سی میلادی با استفاده از این رسانه، توانست اعتماد و حمایت استالین را به دست بیاورد. رومان کارمن، مستندساز معروف شوروی، سال ۱۹۳۹ عازم چین شده بود تا یک فیلم خبری مستند از مائو تهیه کند. مائو در این زمان مشغول مبارزه‌ی ظاهری با اشغالگران ژاپنی و مبارزه‌ی واقعی با حزب کومین‌تانگ (ملی‌گرایان) و رهبرش «جیانگ کای‌شک» بود و هنوز ده‌سالی باقی مانده بود تا وی قدرت را کاملا از آنِ خویش سازد. مائو می‌دانست که تنها راه رسیدن به قدرت، کسبِ حمایت‌های مالی و لجستیکی شوروی و شخصِ استالین است. او تصمیم گرفت بهترین استفاده را از فیلم خبری رومان کارمن بکند. مائو در جلوی دوربین کارمن

گیلاس خود را به سلامتی «رفیق استالین» بالا برد و سپس گفت: «مسکو تنها جایی در جهانِ خارج است که من مایل به دیدنش هستم.» مائو موقع خداحافظی با کارمن از خانه‌ی غار مانند خود بیرون آمد و ناگهان رو به دوربین کرد و از کارمن پرسید: «راه مسکو از کدام طرف است؟» او سپس آه عمیقی از ته دل کشید و در سکوتِ طولانی فرو رفت. مائو در تمامی این لحظات کتابی از استالین را رو به دوربین در دست داشت. این یکی از بهترین نقش‌آفرینی‌های مائو بود. او طوری جلوه داده بود که انگار شاگرد و مرید استالین است. استالین و همکارانش موقعی که فیلم را دیدند مصمم شدند که با تمام قوا از مائوتسه‌تونگ حمایت کنند. روس‌ها از این پس با سخاوتمندی بیشتری پول و تسلیحات و امکانات را روانه‌ی کمونیست‌های چینی کردند. این کمک‌ها نهایتا ده سال بعد نتیجه داد و به این ترتیب مائو موفق شد حکومت خود را بر یک چهارم جمعیت کره‌ی زمین آغاز کند.

موقعی که مائو در سال ۱۹۴۹ در چین به قدرت رسید، صنعت سینمای این کشور یک تاریخ چهل‌ساله‌ی موفق را در پشت سر خود داشت. شانگهای مرکز سینمای چین در دوران قبل از انقلاب کمونیستی بود. بسیاری از مورخین سینمایی، از جمله کریس بری، از سینمای قبل از انقلاب چین به عنوان «عصر طلایی» نام برده‌اند. رژیم مائو اولین کاری که کرد ممنوع‌النمایش کردن فیلم‌های تولید شده در شانگهای، هنگ‌کنگ و هالیوود بود. مائو در سال ۱۹۵۰، در حالی که کمتر از یک سال از آغاز حکمرانی‌اش نگذشته بود، علناً از فیلم سینمایی **زندگی وو زون** (۱۹۵۰) و سازنده‌اش انتقاد کرد و وای به حال آن سینماگر بیچاره‌ای که رهبر یک کشور دیکتاتوری از وی انتقاد کند. این فیلم شرح حال معلمی است که با گدایی کردن در خیابان‌ها قصد ساختن یک مدرسه را دارد. مائو این فیلم را یک اثر بورژوازی لقب داد. در پی این انتقادات، کارگردان و دیگر دست‌اندرکاران فیلم را دستگیر و به کلاس‌های حزبی فرستادند تا «اشتباهات» خود را تصحیح کنند.

رژیم به سینماگران چینی گفت که آنها از این پس باید رهنمودهای سینمایی صدر مائو را نصب‌العین خویش قرار دهند. مائو این به اصطلاح «رهنمودها» را در سال ۱۹۴۲ در شهر ینان (پایتخت موقت کمونیست‌های چین در

دورانِ قبل از حاکمیت مائو بر سراسر چین) ارایه کرده بود. رژیم مائو بعدها در جریان انقلاب فرهنگی، بسیاری از سینماگران و ادبای چینی را به سبب تخطی از این رهنمودها، پاکسازی و نابود کرد. خلاصه‌ی رهنمودهای مائو در سخنرانی ۱۹۴۲ در ینان به قرار زیر است: «مردمی کردن سینما و ادبیات برای توده‌ها جنبه‌ی اساسی و مبرم دارد... سینما و ادبیات در دو شکل ابتدایی و پیشرفته‌ی آن، می‌بایست برای کارگران، دهقانان و سربازان خلق شوند و آنها باید از این فیلم‌ها و آثار لذت ببرند... هنر و ادبیات اصولاً متعلق به طبقه‌ی پرولتاریا است... مفهوم هنر به خاطر هنر و نیز واقعیتی به نام هنر که فراتر از طبقات باشد، یا هنری که مستقل یا موازی با سیاست باشد، وجود خارجی ندارد... هنر و ادبیاتِ پرولتاریا فقط بخشی از تمامی آرمان‌های انقلابی پرولتاریا است... اگرچه سینما و ادبیات فرمانبردار سیاست هستند اما در عین حال تأثیر به‌سزایی در سیاست دارند... وظیفه‌ی اصلی هنرمندان انقلابی همانا افشاگری درباره‌ی تمامی نیروهای تاریکِ زیانبار برای توده‌های مردم و تحسینِ تمامی تلاش‌های انقلابی مردم است... آنچه ما می‌خواهیم وحدتِ سیاسیِ انقلابی و بالاترین تکاملِ ممکن در فرمِ هنر است... فیلم‌هایی که فاقد ارزش‌های هنری باشند، هر قدر هم که از لحاظِ سیاسی مترقی باشند، باز قدرتی ندارند. بنابراین، ما، هم با نگرشِ سیاسیِ غلط مخالف هستیم و هم با گرایش به سوی سبکی که از لحاظ نگرش سیاسی، صحیح باشد اما فاقدِ قدرتِ هنری باشد. در مورد مسأله‌ی ادبیات و سینما، ما باید مبارزه را در دو جبهه‌ی فوق ادامه دهیم...»

در نتیجه‌ی رهنمودهای مائو، و ایضاً فشارهای رژیم، فیلمسازان چینی مجبور شدند که خود را فقط به خلق تیپ‌های «کارگر، دهقان و سرباز» محدود کنند. این چیزی بود که صدر مائو آن را «رئالیسم انقلابی» می‌نامید. اما مائو از نتیجه‌ی کار راضی نبود. او در پی سرکوب تمام عیار فرهنگ بود تا از این طریق پایه‌های قدرت خود را محکم‌تر کند و در راستای این هدف، سینما فعلاً عامل غیرضروری و مزاحمی بود. در سال ۱۹۵۰ حدود ۴۰ فیلم بلند سینمایی در چین تولید شده بود. اما در سال ۱۹۵۲ (سه سال



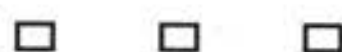
بعد از آغاز حکومت مائو) فقط ۵ فیلم اجازه‌ی تولید پیدا کردند. فشار بر سینماگران و دیگر هنرمندان سال به سال بیشتر شد تا آنجا که مائو در سال ۱۹۶۳ همه‌ی اشکال هنرهای سنتی (اپراها، تئاترها، همسرایی‌ها، نقالی‌ها و خیمه‌شب بازی‌ها)، موسیقی، هنرهای زیبا، رقص، سینما، شعر و ادبیات را به «فئودالی» یا «کاپیتالیستی» بودن و «مشکوک» بودن متهم کرد. مائو حتی آثار انقلابی تولید شده توسط رژیم خودش را، که دربردارنده‌ی تعاریف و تمجیدهای فراوان از کمونیست‌ها بودند، نیز به عنوان «علف‌های هرز مسموم» محکوم و ممنوع کرد. مائو دستور داد سینماگران و هنرمندان به روستاها اعزام شوند تا از حیث ذهنی و فکری «جداً اصلاح» شوند. او در فوریه‌ی ۱۹۶۴ با همان لحنِ صریح خودش گفت: «ترانه‌سرایان، شعرا، فیلمسازان، نمایشنامه‌نویسان و نویسندگان را از شهرها اخراج کنید و همه‌ی آنها را به روستاها بفرستید. هیچ غذایی برای آنهایی که نروند موجود نیست.» و تازه همه‌ی این مصائب و فشارها مربوط به دوران قبل از انقلاب فرهنگی است. فاجعه‌ی اصلی هنوز از راه نرسیده بود. مائو دستیاری داشت به اسم «کانگ شنگ». این آدمِ مخوف رئیسِ تشکیلات امنیتی مائو بود اما در کنار کارهای امنیتی به سینما هم «علاقه‌ی خاصی» داشت.

کانگ‌شنگ در دهه‌ی پنجاه و شصت بسیاری از فیلم‌های چینی را تحت عنوان «پرچم سفید» محکوم و ممنوع‌النمایش کرد. فیلم‌های «پرچم سفید» فیلم‌هایی بودند که در تضاد با روح فیلم‌های «کارگر، دهقان و سرباز» قرار داشتند. کمدی ناتمام شاخص‌ترین فیلم از رده فیلم‌های «پرچم سفید» بود: فیلمی که مائو و کانگ‌شنگ آن را «علف هرز مسموم» لقب دادند.



کانگ شنگ جدای از دخالت‌هایش در امر سینما، خدمات خاصی هم به رییس خود، مائو تسه‌تونگ، ارایه می‌کرد. کانگ‌شنگ که در سال‌های دهه‌ی سی موجب وصل و آشنایی مائو با جیانگ‌چینگ (مادام مائوی بعدی) هنرپیشه‌ی زیباروی سینما شده بود، بعدها پای یک هنرپیشه‌ی زیبای دیگر را هم به حرمخانه‌ی مائو باز کرد. این زن زیبای سی و پنج ساله شانگ گوان نام داشت که در فیلم‌هایی مثل خانواده‌ی کینگ در شهر آبی، با صدای توست که می‌خوانم، بانوی قلمروی وی و خواهران صحنه نقش اصلی را بازی کرده بود. مائو در دوره‌ای از زندگی‌اش به این زن هنرپیشه علاقه‌ی بسیاری پیدا کرد. وو، شوهر شانگ گوان، در یکی از استودیوهای شانگهای دستیار کارگران بود. مائو و کانگ‌شنگ کاری کردند که وو عاقبت همسرش را طلاق داده و عملاً وی را به مائو تقدیم کرد. شانگ‌گوان نیز البته جاه‌طلبی‌های خاص خودش را داشت. او که متوجه شده بود مائو دیگر علاقه‌ای به جیانگ‌چینگ (مادام مائو) ندارد، در صدد بود جای جیانگ‌چینگ را گرفته و به بانوی اول چین تبدیل شود. به هر حال شانگ گوان شانگهای را ترک گفت و در قصر مائو در پکن اقامت گزید. اما او به زودی پی برد که مائو با زنان و دختران بی‌شماری سروسِرّ دارد. تهدیدهای مادام مائو نیز مزید بر علت شده بود تا شانگ گوان از وضعیت خود به شدت ناراضی باشد. شانگ‌گوان سعی کرد که از قصر مائو فرار کند اما جاسوسان امنیه‌خانه‌ی چین هر لحظه وی را زیر نظر داشتند و اجازه‌ی چنین کاری را به وی نمی‌دادند. شانگ گوان عاقبت تصمیم گرفت کار را یک‌سره کند. او ابتدا نامه‌ای به شوهر سابقش نوشت و از وی به خاطر

اینکه رهایش کرده بود به شدت گلایه کرد. شانگ گوان سپس در گنجه‌ی اتاقش را باز کرد و ده‌ها قرص خواب‌آوری را که از مدت‌ها قبل تدریجاً جمع‌آوری کرده بود بلعید. به این ترتیب پرونده‌ی دومین «عشق سینمایی مائو» بسته شد. مادام مائو از خبر خودکشی رقیب عشقی‌اش شادمان شد؛ هرچند که خود وی نیز بعدها اقدام به خودکشی کرد. به این ترتیب هر دو زن هنرپیشه‌ای که مائو با آنها رابطه‌ی نزدیک برقرار کرد، نهایتاً دست به خودکشی زدند.



اوضاع سینما تا زمان وقوع انقلاب فرهنگی (۱۹۶۶) تعریف چندانی نداشت. البته مردم به تفریح نیاز داشتند و به همین دلیل هر چیزی را که در سینماها به نمایش درمی‌آمد، هر چقدر هم که نازل و فرمایشی بود، تماشا می‌کردند. اما مائو دست‌بردار نبود.
مائو طی سال‌های ۱۹۶۲ تا ۱۹۶۵ از هیچ تلاشی برای «سیاسی» کردن تمامی وجوهِ زندگی مردم و نابودی فرهگ آنها فروگذار نکرد. اما او به رغم همه‌ی این تلاش‌ها، از نتایجِ حاصله ناراضی بود. مائو برای اجرای دستوراتش چاره‌ای جز اتکا به ماشینِ حزب نداشت. اما مسأله این بود که مجریانِ اوامر مائو، از سرانِ رژیم گرفته تا کارمندانِ دون‌پایه، کورکورانه عمل نمی‌کردند. تقریبا اکثریت این افراد در اجرای دستورات مائو، ملاحظاتِ خاص خویش را نیز منظور می‌کردند. تنها عده‌ی معدودی از آنها زندگی بدون تفریح و سرگرمی را می‌پسندیدند. مائو پی برده بود که زیردستانش در اجرای فرمان‌های ضد فرهنگی او تعلل می‌کنند و نتیجتاً آن دسته از امور ذوقی که ضرر آشکاری برای رژیم ندارد، همچنان پابرجا باقی مانده‌اند. مائو عصبانی و نومید بود و حاضر به کوتاه آمدن هم نبود. او می‌دانست تنها چاره‌ی کار ابراز خشونت است.
مائو در حیطه‌ی دیگری موفق‌تر عمل کرد و آن مغزشویی ملت بود. وی برای تحقق این هدف چهره‌ای را خلق کرد تا مردم از آن الگو بگیرند. این الگو سرباز مرده‌ای بود به اسم «لی‌فنگ» که ظاهراً دفترچه‌ی خاطراتی از

وی باقی مانده بود. چندین فیلم بر اساس این کاراکتر خیالی که رژیم سعی داشت آن را واقعی جلوه دهد ساخته و عرضه شد. الگوی «سرباز شهید لی‌فنگ» جدای از نمادینه کردن وفاداری کورکورانه به مائو هدف دیگری را هم دنبال می‌کرد و آن تقدیسِ نفرت و خشونت بود. لی‌فنگ مردم را به خشونت‌ورزی تشویق می‌کرد. مائو نهایتاً موفق شد جامعه را برای فراگیر ساختن خشونت و ترور آماده کند. حالا موقع انقلاب فرهنگی بود. حمله‌ی رژیم به ادبیات و سینما سرآغاز رسمی انقلاب فرهنگی چین بود. انقلاب فرهنگی یکی از تلخ‌ترین دوره‌ها در تاریخ معاصر چین به شمار می‌رود. هدفِ مائو از به راه انداختن انقلاب فرهنگی، تنها تحکیم پایه‌های قدرتش بود. مائو از طریق انقلاب فرهنگی و گاردهای سرخ (نوجوانان کمونیست) بسیاری از مخالفان و رقبای حزبی خود را از سر راه برداشت و در جریان این پروسه، چین به یک برهوت فرهنگی مبدل شد. انقلاب فرهنگی آنقدر به دهان مائو مزه کرد که اعلام کرد: «ما از این پس باید هر هفت هشت سال یک بار یک انقلاب فرهنگی داشته باشیم.»

سرآغاز انقلاب فرهنگی، انتقاد تند مائو از چند فیلم سینمایی بود. مائو فیلم‌های **جیانگ‌نان در شمال** (۱۹۶۳) ساخته‌ی شن فو و **بهار زودرس فوریه** (۱۹۶۴) ساخته‌ی زی تیلی را مبلغ ایدئولوژی بورژوازی نامید. مائو دستور داد این فیلم‌ها در سراسر چین به نمایش درآید تا مردم با ذاتِ ارتجاعی این نوع فیلم‌ها آشنا شوند. در ادامه‌ی این جریان، ده‌ها فیلم دیگر توقیف و ممنوع‌النمایش شدند. اوج آشوب‌های انقلاب فرهنگی در سال ۱۹۶۶ بود. صنعتِ فیلمسازی چین ضربات شدیدی را در جریان انقلاب فرهنگی متحمل شد. رژیم به دستور مائو بسیاری از کارگردانان، فیلمنامه‌نویسان وحتی بازیگران را دستگیر و روانه‌ی زندان کرد. سینماها به محل نگهدرای زندانیانِ انقلاب فرهنگی مبدل شد. بسیاری از فیلم‌ها در ملاء عام سوزانده شدند و به این ترتیب بخش ارزشمندی از تاریخ سینمای چین نابود شد. این نقطه‌ی پایانی بود بر صنعت فیلمسازی چین با تقریباً ۶۰ سال سابقه. از ۱۹۶۷ تا ۱۹۷۲ عملا هیچ فیلم بلندی در چین تولید نشد. در این دوران، مهمترین فرد در عرصه‌ی سیاست‌گذاری‌های سینمایی و



تصرف کوهستان ببر با ترفند

هنری چین، مادام مائو بود.

جیانگ‌چینگ، همسر چهارم مائو، قبل از ازدواج با مائو به کار بازیگری در تئاتر و اپرا مشغول بود. مائو قبل از اینکه حاکم چین شود یکی دو بار این زن را به هنگام بازی در اپرا دیده و عاشقش شده بود. اعضای رهبری حزب کمونیست چین مخالف ازدواج مائو و جیانگ‌چینگ بودند زیرا وی را از نظر اخلاقی و سیاسی نامناسب تشخیص داده بودند اما مائو که رهبر مطلق‌العنانِ حزب بود، به این اعتراضات توجهی نکرد و با جیانگ‌چینگ ازدواج کرد. جیانگ چینگ که بعدها به مادام مائو مشهور شد، در دوران انقلاب فرهنگی چین قدرت و نفوذ بسیاری داشت. این زن در ضمن بسیار عصبی و به شدت بی‌رحم و خشن بود. مائو با اینکه بعدها به روابط نزدیک خود با جیانگ چینگ خاتمه داد و عملا جدا از وی زندگی می‌کرد، اما بدش نمی‌آمد که برای ترساندنِ رقبای حزبی خود مادام مائو را به جان آنها بیندازد. همسر مائو علاوه بر اینکه بازیگر بود، عکاس قابلی هم به شمار می‌رفت. عکس‌هایی که مادام مائو از شوهرش طی دوره‌های مختلف زندگی‌اش گرفته، هم‌اینک جزو اسنادِ تصویری ارزشمندِ تاریخ چین به شمار می‌رود. مادام مائو علاوه بر عکاسی عاشق سینما هم بود. او هر

شب یک فیلم آمریکایی در سینمای اختصاصی اقامتگاهش تماشا می‌کرد. در کتابِ زندگینامه‌ای مادام مائو آمده است که وی عاشقِ فیلم هالیوودی **بر باد رفته** بود و بارها این فیلم را تماشا می‌کرد و لذت می‌برد. البته مائو نظر متفاوتی در مورد این فیلم داشت. مائو معتقد بود که نویسنده‌ی فیلمنامه‌ی **بر باد رفته** از برده‌داری طرفداری کرده است. وزیر امور رسانه‌ای مائو هم رسماً اطلاعیه‌ای در محکومیت فیلم **بر باد رفته** صادر کرد.

مائو که از روحیه‌ی عصبی و ویرانگر همسرش باخبر بود، وظیفه‌ی فرهنگ‌کُشی را به دست وی سپرد و مادام مائو هم با کمال میل دست به کار شد. ارتش سرخ نیز در این جریان همراه و همگام مادام مائو شد. اولین اقدام مادام مائو بعد از کشتار همکاران تئاتری و سینمایی قبل از انقلابش ممنوع ساختن تولید فیلم بود. او سپس هشت الگوی نمایشی انقلابی را مطرح کرد و نمایشنامه‌نویسان، مجریان اپرا و فیلمسازان را واداشت که از این هشت الگوی انقلابی پیروی کنند. مادام مائو که سینما را خوب می‌شناخت، فیلمسازان کشور را ملزم ساخت که از نماهای درشت با ته‌رنگ قرمز برای نشان دادنِ چهره‌های انقلابی و از نماهای دور با ته‌رنگ سبز برای نشان دادنِ دشمنان طبقاتی استفاده کنند. مادام مائو که می‌دانست شوهرش عاشق اپراهای چینی است دستور داد که بر اساس این اپراها چند فیلم سینمایی ساخته شود. **تصرف کوهستان ببر با ترفند** (زی تیلی، ۱۹۷۰)، **فانوس سرخ** (چنگ یین، ۱۹۷۰) و **دختر گیسوسفید** (سانگ هو، ۱۹۷۰) از جمله‌ی این فیلم‌ها بودند.

پرداختن به رابطه‌ی مائو و سینما بدون یادآوریِ نقشِ مهمِ مادام مائو، عملاً بی‌فایده و ناقص است. مادام مائو در یک دوره‌ی خاص همه‌کاره‌ی صنعت فیلم چین بود. در اینجا بد نیست بخش‌هایی از خاطرات مادام مائو را که در ارتباط با سینما و دیگر هنرهاست ذکر کنیم:

«من (مادام مائو) سعی می‌کنم فیلم بسازم، اپرا و باله بسازم. هشت فیلم و اپرای آماده‌ی کار دارم و همزمان باید انقلاب فرهنگی را هم هدایت کنم. با این وجود کارها آن طور که میل داشتم پیش نمی‌روند. جنگ درون گروهیِ جناح‌ها در استودیوی فیلم پکن رو به وخامت گذاشته. هنرپیشه‌ها گریم

می‌شوند و لباس بر تن می‌کنند اما تمام روز را بی‌آنکه یک صحنه فیلمبرداری شود بیکار می‌نشینند. همان‌طور که روزها بی‌حاصل کش می‌آیند، شایعه‌ای به مرور پخش می‌شود: مگر اینکه مائو سپاهیانش را به استودیو بفرستد وگرنه فیلمی در کار نخواهد بود. من این شایعه را به گوش مائو می‌رسانم. روز گرمی در ماه می است. او در سالن بزرگ خلق جلسات خصوصی دارد. با من سلام و احوالپرسی می‌کند. می‌گوید دیگر نمی‌تواند غذا بخورد زیرا دندان‌هایش جان وی را به لب رسانده‌اند. از او تقاضای کمک می‌کنم. به او می‌گویم که اهالی سینما از فرمان‌هایم پیروی نمی‌کنند. مائو به کنارم می‌آید و به آرامی می‌گوید: رفیق جیانگ‌چینگ آرام بگیر، تو موفق خواهی شد، فقط بگو چطوری کمکت کنم. همان شب به دستور مائو افراد پادگان ۸۳۴۱ به فرماندهی فرمانده دی وارد استودیوی فیلم پکن شدند. فرمانده خطاب به کارکنان استودیو گفت: من در اینجا هستم تا دستورات مادام مائو را انجام دهم، هر کس از دستور ایشان سرپیچی کند، دستگیر خواهد شد. بعد نوبت به من رسید تا دستوراتم را بدهم: دسته‌های یک، سه و چهار پشت دوربین‌ها؛ دسته دو به قسمت نورپردازی و دسته‌ی پنج به قسمت لباس و دکوراسیون. به این ترتیب دوربین‌ها به کار افتاد در کمتر از یک ماه نصف فیلم کامل شد. در پایان روز حلقه‌های فیلم‌های گرفته شده به تاریکخانه فرستاده شد تا برای تدوین در روز بعد آماده شود... به استودیو می‌آیم و کارگردان یو را می‌بینم. در فیلمبرداری‌ها از نزدیک با او کار می‌کنم. از پیشرفت کار رضایت دارم، به خصوص از جزییات. من بهترین هنرمندان سینماگر چین را گرد آورده‌ام. سه هزار سینماگر زیردستان من کار می‌کنند. سالن غذاخوری استودیو ۲۴ ساعته باز است. فیلم **تصرف کوهستان ببر با ترفند** آماده‌ی نمایش می‌شود و بسیار موفقیت‌آمیز است. مردم در کوچه و خیابان آهنگ‌هایش را زمزمه می‌کنند. ظرف چند ماه بعد، فیلم **فانوس سرخ** کامل شده و به تمام سینماهای چین فرستاده می‌شود. به دنبال آن، دو فیلم سه ساعته‌ی باله، **زنان جدایی سرخ** و **دختر گیسوسپید** و فیلم‌های اپرایی **بندرگاه**، **برکه‌ی خانواده‌ی شا** و **بخش ببر سپید را غارت کن**، به روی پرده می‌رود. احساس خیلی خوبی دارم، هرجا می‌روم همه به

من تبریک می‌گویند. **فانوس سرخ** آنقدر محبوب می‌شودکه مائو تمایل خود را برای دیدن آن ابراز می‌کند. من این را افتخاری برای خود می‌دانم و او را تا لژ اختصاصی‌اش همراهی می‌کنم. او همه چیز را می‌پسندد به جز انتهای داستان که قهرمان مرد و قهرمان زن داستان تیرباران می‌شوند. گلایه می‌کندکه اینجوری خیلی غم‌انگیز است. مائو پیشنهاد می‌کند که پایان خوشی را برای فیلم بسازیم و جایگزین پایان‌بندی فعلی بکنیم. من مخالفت می‌کنم اما قول می‌دهم که نظرات وی را در نظر بگیرم و نهایت سعی‌ام را بکنم تا تغییری به وجود آورم. حقیقت آن است که من مصمم هستم هیچ کاری در این باره نکنم. محال است آخر داستان را تغییر دهم. این نمادین است. این احساس من درباره‌ی زندگی است. گلوله‌های شلیک شده در هوا صفیرکشان می‌گذرند. این زندگی من است. من بارها و بارها گلوله خورده‌ام.»
سینمای چین تا سال ۱۹۷۳ عملا تعطیل بود. مائو در دو سه سال پایانی عمرش به شدت از نظر بدنی ضعیف شده بود. او دیگر نمی‌توانست مثل سابق کشت و کشتار راه بیندازد و نفس‌ها را در سینه حبس کند. در این دوران، تنگ شیائوپینگ، سیاستمدارِ اصلاح‌طلب چینی، وارد صحنه شده وقدرت فراوانی پیدا کرده بود. تنگ شیائو پینگ در کنار اقداماتِ اصلاحی‌اش در عرصه‌ی اقتصاد و سیاست، تلاش فراوانی کرد تا محدودیت‌های اعمال شده در حیطه‌ی کتاب، هنر و سینما را که برای تقریبا یک دهه اعمال شده بود برچیند. عاجل‌ترین اقدامِ تنگ‌شیائو پینگ، تلاش برای نمایش عمومی چند فیلم سینمایی بود. اگرچه همه‌ی این فیلم‌ها بر اساس ملاک‌های «واقع‌گرایی سوسیالیستی» ساخته شده بودند، اما مادام مائو به نمایندگی از سوی شوهرش تلاش کرد تا مانع نمایش عمومی آنها شود. مادام مائو استفاده‌ی این فیلم‌ها از بازیگران زیبا را نوعی «جنایت» عنوان می‌کرد!
مردم چین از تماشای فیلم و تئاتر و اپرا محروم بودند اما مائو خودش را حسابی سرگرم می‌کرد و از این حیث هیچ کم و کسری‌ای نداشت. یکی از سرگرمی‌های محبوب مائو تماشای اپراهای پکن در اقامتگاه اختصاصی‌اش بود. مأموران رژیم برای انجام این کار، ستارگان اپرا و تئاتر را از اردوگاه‌های کار اجباری به پکن فرا خوانده بودند تا در استودیوی خالی تلویزیون پکن

جلوی دوربین هنرنمایی کنند. تصویربرداران، صدابرداران و دیگر متخصصان فنی نیز از تبعیدگاه‌های دور دست به پکن آورده شده بودند. این هنرمندان و متخصصان بر اثر سال‌ها زندگی مشقت‌بار در اردوگاه‌ها و تبعیدگاه‌ها، وضع بسیار زار و نزاری داشتند. به آنها گفته شده بود که برای مدت چند ماه تا می‌توانند بخورند و استراحت کنند تا نیروی از دست رفته‌ی خویش را بازیابند. آنها از این رفتار رژیم متعجب بودند اما جرأت پرسش کردن نداشتند. آنها می‌دانستند که اجرای این نوع اپراها ممنوع است زیرا رژیم قبلا انگِ «علف‌های هرز مسموم» را روی آنان زده بود. با این حال، از هنرمندان خواسته شده بود که هیچ پرسشی نکنند و فقط سعی کنند «هنر ازدست‌رفته»‌ی خود را بازیابند. آنها چند ماه را در ترس و نگرانی سپری کردند تا عاقبت موعد اجرا و تصویربرداری فرا رسید. تصاویرِ تلویزیونی از طریقِ یک وانتِ مخصوص تلویزیون که در کنارِ اقامتگاه مائو پارک شده بود، اختصاصاً برای مشاهده‌ی وی و فقط برای وی پخش می‌شد. مائو در اواخر دورانِ حکمرانی خود همچنان فیلم‌های چینی مربوط به دوران قبل از پیروزی کمونیست‌ها، فیلم‌های هنگ‌کنگی و فیلم‌های آمریکایی را در خانه‌اش تماشا می‌کرد. یکی دیگر از تفریحات مائو تماشای فیلم‌های تبلیغاتی رژیم خودش بود. (مائو و استالین از این حیث کاملا شبیه یکدیگر بودند.) مائو موقع تماشای این فیلم‌ها بعضاً به گریه می‌افتاد و احساساتی می‌شد.

اما مائو حاضر نشد حتی یک قطره از دریای لذتی را که خودش نوشِ جان می‌کرد نصیبِ مردم کشورش کند. تنگ شیائو پینگ غالباً سر این موضوع با مادام مائو در جنگ و جدال بود. تنگ بعضی وقت‌ها از شدت عصبانیت با مشت روی میز می‌کوبید. مادام مائو جز از همسرش از هیچکس دیگری چنین رفتار تندی را ندیده بود. تنگ شیائو پینگ همچنین در مقابل چشمان مائو از همسرش انتقاد می‌کرد. تنگ هنرمندان و مخصوصاً سینماگران را تشویق کرد که نامه‌های گلایه‌آمیزی خطاب به مائو بنویسند. مائو متقابلا تلاش کرد تا جلوی ابتکار عمل‌های تنگ شیائو پینگ را در حیطه‌ی سینما و فرهنگ بگیرد. اما مائوی بیمار و سالخورده مجبور شد اندکی کوتاه

بیاید. به این ترتیب از اواخر سال ۱۹۷۳، تولید فیلم در چین به آهستگی از سر گرفته شد. در فاصله‌ی ۱۹۷۳ تا ۱۹۷۶ (زمان مرگ مائو) مجموعاً حدود ۸۰ فیلم در استودیوهای سینمایی چین ساخته شد. بعد از مرگ مائو «گروه چهار نفره» حاکم که مادام مائو یکی از اعضای آن بود، به حاشیه رانده شد و اعضای آن دستگیر و محاکمه شدند. مادام مائو در دادگاه همه‌ی گناهان را تقصیر شوهر مرحومش انداخته و گفت: «من هیچکاره بودم. من سگِ هار صدر مائو بودم. هر کسی را که او می‌گفت گاز بگیر من گاز می‌گرفتم.» مادام مائو عاقبت در اوایل دهه‌ی نود میلادی در زندان خودکشی کرد. سینمای چین بعد از مرگ مائو و در پی باز شدن نسبی فضای سیاسی و فرهنگی کشور، در اواسط دهه‌ی هشتاد، با عرضه‌ی «نسل پنجم» سینماگران چینی توانایی‌های بالقوه‌ی خود را آشکار ساخت. سینمای چین تا هنگامی که مائو زنده بود فیلم مهمی درباره‌ی وی نساخت. البته «اندیشه‌های صدر مائو» جای مهمی در فیلم‌های چینی داشت. اما ظاهراً مائو دوست نداشت که فیلمی درباره‌اش ساخته شود. او مقام خود را بسیار بالاتر از این می‌دانست که فیلمی درباره‌اش ساخته شود. بی‌علاقگی مائو به این امر، ناشی از فروتنی‌اش نبود. اتفاقاً او هیچ ابایی از رواج و گسترش کیشِ پرستشِ شخصیتش نداشت. مسأله این بود که مائو نمی‌خواست تخیل مردم درباره‌ی خودش را صرفاً منحصر به تصویر محدودی کند که در یک فیلمِ زندگینامه‌ای ممکن بود از وی ارایه شود. البته بعد از مرگ مائو، تلویزیون چین سریال‌های دروغ‌پرداز فراوانی درباره‌ی حوادث مهم تاریخ معاصر چین مثل جنگ چین و ژاپن، راهپیمایی بزرگ و انقلاب چین ساخت که مائو در مرکز همه‌ی این حوادث قرار داشت.

تا جایی که می‌دانم در سینمای آمریکا و اروپا هم تاکنون هیچ فیلم مهمی درباره‌ی مائو ساخته نشده است. شاید تا یکی دو دهه‌ی پیش شرایط برای ساختن چنین فیلمی آماده نبود. اما ظرف چند سال گذشته انبوهی از مدارک و اسناد تازه‌یاب درباره‌ی مائو انتشار یافته است. حالا بر اساس این یافته‌های جدید می‌توان چهره‌ی واقعی مائو را بر پرده‌ی بزرگ سینما به تصویر کشید. زمان آن فرا رسیده که مردم را با چهره‌ی واقعی مائو تسه



پرتره مائو اثر مشهور
اندی وارهول

تونگ آشنا کرد. با این حال نباید فراموش کرد که سینماگران و هنرمندان غربی در یک دوره‌ی زمانی خاص، بدجوری مفتون و فریفته‌ی مائو شده بودند؛ به‌خصوص در دهه‌ی شصت که دهه‌ی انقلابیون و آرمانخواهان بود. اندی وارهول، نقاش و فیلمساز معروفِ آمریکایی، پرتره‌ای از مائو کشید که تقریباً بلافاصله جایگاه مهمی را در فرهنگ پاپ به خود اختصاص داد. ژان لوک‌گدار، فیلمساز سرشناس فرانسوی، نیز حداقل برای مدتی مسحور و مفتون مائو بود. گدار، در اواخر دهه‌ی ۱۹۶۰ به قدری تحت تأثیر مائو تسه‌تونگ قرار گرفته بود که عملا یک «فیلم مائوئیستی» ساخت. گدار در فیلم **پراودا**، به قول جیمز روی مک‌بین، «روشی رادر پیش گرفت که عبارت بود از: پیوسته به پس و پیش رفتن از عمل به نظریه و از نظریه به عمل». گدار این فیلم را در واقع با پیروی از «نظریه‌ی مرحله به مرحله‌ی فراگرد کسب معرفت» ساخت. این نظریه توسط مائو در مقاله‌ای تحت عنوان **درباره‌ی عمل** نوشته و ارایه شده بود. مائو در این مقاله نوشته بود: «عمل، معرفت، بار دیگر عمل و باز هم معرفت. این شکل خود را در دایره‌هایی بی‌پایان تکرار می‌کند و با هر دایره، محتوای عمل و معرفت به سطحی بالاتر ارتقا می‌یابد. تمامی نظریه‌ی ماتریالیسم دیالکتیک درباره‌ی معرفت

چنین است و نظریه‌ی ماتریالیسم دیالکتیک درباره‌ی وحدت دانستن و انجام دادن نیز بر همین منوال است.» ژان لوک گدار بر اساس این نقطه نظرِ صدر مائو ساختار دایره‌وار فیلم **پراودا** را طراحی و اجرا کرد. مائو در فیلم دیگر گدار، **سر و صداهای بریتانیایی**، نیز حضور چشمگیری دارد. در سکانس ماقبل آخر این فیلم، گروهی از دانشجویان «دانشگاه اسکس» را می‌بینیم که سرگرم طراحی و درست کردن پوسترهای انقلابی هستند. آنها در حین انجام این کار مشغول خواندن یکی دو تا از ترانه‌های عامه‌پسند گروه بیتل‌ها هستند. نکته‌ی جالب تغییرِ «مختصری» است که این دانشجویان در شعر ترانه‌ی بیتل‌ها داده‌اند. آنها آهنگ معروف «تو می‌گویی بله، من می‌گویم خیر» بیتل‌ها را این‌گونه عوض کرده و می‌خوانند: «تو می‌گویی نیکسون، من می‌گویم مائو»!

قطعاً ژان لوک گدار، اندی وارهول، کریس مارکر و بسیاری دیگر از هنرمندان و سینماگران غربی در آن دوران از جنایت‌های مائو اطلاع کاملی نداشتند. آنها نمی‌دانستند که این مائویی که ستایشش می‌کنند دشمن آزادی است و حداقل ۷۰ میلیون چینی را به کشتن داده است. البته از حق نگذریم، روابط عمومی مائو خیلی خوب بود. او می‌دانست که چطوری باید با افکار عمومی غربی‌ها بازی کند. مائو جوری رفتار می‌کرد که اقتدار و اُبهتش



تمثال مائو مشرف بر میدان تیانانمن

نزد جهانیان چند برابر شود و او عاقبت موفق شد خود را تا حد یک اسطوره نزد غربی‌ها ارتقا دهد. کار به آنجا رسید که سیاستمدارانِ سرشناسِ جهان، از نیکسون رئیس جمهوری آمریکا تا ژرژ پمپیدو رئیس جمهوری فرانسه، پشت در اتاق مائو صف می‌کشیدند تا افتخار ملاقات با این دیکتاتور کمونیست نصیبشان شود. از نظر این افراد بزرگ‌ترین حادثه‌ی زندگی‌شان ملاقات با صدر مائو بود. مائو از این حیث خیلی با هوش‌تر و موفق‌تر از همتایان خونریزش، هیتلر و استالین، بود. هیچ سیاستمداری به اندازه‌ی مائو نتوانست افکار عمومی مردم جهان را فریب دهد. مائو استاد استفاده از رسانه‌ها به نفع خودش بود.



امروزه تمثال مائو و جنازه‌اش همچنان بر میدان تیانانمن در قلبِ پایتخت چین مسلط است. رژیم کمونیستی حاکم بر چین، خود را میراث‌دار مائو معرفی می‌کند و با تمام قوا در جهتِ استمرارِ اسطوره‌ی مائو تلاش می‌کند. تصور نمی‌کنم هیچ حاکمی، هیچ فردی، در جهان به اندازه‌ی مائو روشنفکر و هنرمند کشته باشد. مائو نه‌تنها عذاب وجدانی از این کار نداشت بلکه به آن افتخار هم می‌کرد. او در یکی از سخنرانی‌هایش صراحتاً گفت: «امپراتور شین شی هوانگ (یکی از امپراتورهای قدیمی چین) چه چیز دارد که به آن بنازد؟ او تنها ۴۶۰ دانشمند کنفسیوسی را کشت، حال آنکه ما ۴۶ هزار روشنفکر را کشتیم. کسانی هستند که ما را به ایجاد دیکتاتوری‌ای شبیه دیکتاتوری امپراتور شین شی هوانگ متهم می‌کنند و ما به این امر اعتراف می‌کنیم. این امر واقعیت دارد. جای تأسف است که به این کار ما (کشتن روشنفکران) ارزش لازم را ننهادند، پس مجبوریم که خودمان به این کار (کشتن روشنفکران) افتخار کنیم.» زندگی طوفانی و خونین مائو تسه تونگ تأیید این گفته‌ی لرد آکتون است که: «قدرت همیشه صاحبش را فاسد می‌کند. قدرت شر است، قدرت فاسد می‌کند، همیشه و مطلقاً».

کیم جونگ ایل

KIM JONG IL





کیم جونگ ایل، رهبر کره‌ی شمالی، بی‌تردید «سینمایی‌ترین» و «سینمادوست‌ترین» رهبر دنیاست. این پدیده‌ی «منحصر به فرد»، «تکرار نشدنی» و «جذاب» تاریخِ سیاست و سینما ۶۸ سال سن دارد. کیم جونگ ایل از سال ۱۹۹۴، در پی مرگ پدرش کیم ایل سونگ، زمام قدرت را در کشور فقیر و محرومِ کره‌ی شمالی به دست گرفته است. کیم جونگ ایل بر یک کشور ۲۲ میلیونی حکم می‌راند؛ کشوری که پلیس و حکومتِ آن هر وجهی از زندگی شهروندان را زیر نظر دارد. در کشورِ تحت حاکمیتِ کیم جونگ ایل هیچ مسافرتی بدون اجازه‌ی مقامات امکان‌پذیر نیست و هر خبری قبل از پخش از رادیو و تلویزیون دولتی ابتدا باید مورد بررسی مسئولین قرار بگیرد. اقتصاد این کشور در پی فروپاشی شوروی و مرگ کیم ایل سونگ، کاملا متلاشی شده است. قحطی و گرسنگی در کشور تحت حاکمیتِ کیم جونگ ایل بیداد می‌کند. صحبت از ۳ تا ۳/۵ میلیون کشته است. امروزه کره‌ی شمالی همچون یک کشتیِ طوفان‌زده تدریجا در

حال غرق شدن در زیر امواج دریاست. حکومت کره‌ی شمالی که در واقع حکومتِ کیم جونگ ایل است تنها به لطف برخورداری از کمک‌های جوامع جهانی روی پا مانده است. مردم کره‌ی شمالی تحت حاکمیت کیم جونگ ایل در حال مرگ از گرسنگی‌اند و از فقدان کامل آزادی‌های سیاسی و نقض تمام عیار حقوق بشر در کشورشان رنج می‌برند. بچه‌های این کشور تحت حاکمیت کیم جونگ ایل برای رشد از غذای کافی بی‌بهره‌اند، سالانه هزاران زن جوان کره‌ای در مرز با چین فروخته می‌شوند و ارتش کیم جونگ ایل مرتباً در خیابان‌های پیونگ یانگ رژه می‌رود تا آمادگی خود را برای حفاظت از این «بهشتِ سوسیالیستی» به رخ مردم بکشد. در حال حاضر صدها هزار کره‌ای به دستور کیم جونگ ایل در اردوگاه‌های کار اجباری این کشور به سر می‌برند و این همه در حالی است که این دیکتاتور، دیواری به دور کشورش کشیده تا جهانِ خارج را از این وقایعِ فجیع بی‌اطلاع نگهدارد. اما این رفیق کیم جونگ ایل فارغ از همه‌ی مسایل ناراحت‌کننده‌ی فوق، یک مردِ «اهل زندگی» است که از هر لحظه‌ی زندگی‌اش لذت بسیار می‌برد. می‌گویند یکی از بزرگ‌ترین دون ژوان‌های تاریخ بشر است. می‌گویند کلکسیونی از انواع مشروبات الکلی دارد. می‌گویند عاشقِ اتومبیل‌های اسپرت است و کلکسیونِ اتومبیل‌هایش شهره‌ی خاص و عام است. می‌گویند کیم جونگ ایل از سفر با هواپیما می‌ترسد چون جانش را خیلی دوست دارد و اساساً علاقه‌ای هم به خروج از کشورش ندارد، چون همه‌ی بساط خوشگذرانی دم دستش مهیاست. می‌گویند سه چهار سال پیش کیم جونگ ایل بعد از قرنی تصمیم گرفت عازم روسیه شود تا با ولادیمیر پوتین دیدار کند اما این رهبر شجاع برای رفتن به مسکو حاضر نشد سوار هواپیما شود و به جای هواپیما از قطار استفاده کرد؛ قطاری که سرعتش ۳۰ کیلومتر در ساعت بود. به این ترتیب کیم جونگ ایل ده روز در راه بود تا عاقبت به مسکو رسید(!) می‌گویند کیم جونگ ایل در زمینه‌ی اپرا و آهنگسازی نیز نابغه‌ی دهر است و در عین حال معمار بسیار بزرگی نیز هست به طوری که تاکنون بسیاری از بناهای بزرگ کره‌ی شمالی را شخصاً طراحی کرده. اما عشق بزرگ کیم جونگ ایل، سینماست. او از کودکی به عنوان نخستین



ولیعهدِ اولین نظام کمونیستی موروثی درجهان(!) فیلم تماشا می‌کرده و هنوز هم می‌کند. می‌گویند در کاخ محل اقامت کیم جونگ ایل سینمای بسیار مجهزی وجود دارد که آرشیوش دست‌کمی از آرشیو فیلمخانه‌ی ملی پاریس ندارد. کیم جونگ ایل مثلِ اغلب رهبران کمونیست جهان از دیرباز عاشق تماشای فیلم‌های آمریکایی بوده و هنوز هم این عشق را دارد. و البته این رفیق معظم هر آنچه را که بر خود می‌پسندد و بر خود روا می‌دارد، بر مردم کشورش حرام کرده و به این ترتیب آنها را از تماشای فیلم‌های خارجی محروم و به تماشای محصولات نازل وطنی مجبور کرده است. کیم جونگ ایل اگر نگوییم از دورانِ کودکی، حداقل از دورانِ نوجوانی‌اش تنها راهبر و هادی سینمای کشورش بوده است و البته او حق داشته و کماکان نیز حق دارد که خودش را بهترین کارشناس و بهترین هادی و رهبر سینمای کشورش بداند زیرا خداوکیلی وی تنها فرد در کره‌ی شمالی بوده و هست که به انبوه فیلم‌های خارجی دسترسی داشته است. کیم جونگ ایل در طی پانزده سال گذشته که پادشاه کشور کمونیستی کره‌ی شمالی بوده، از هنر سینما استفاده‌های بسیار «خوبی» نیز در امرِ کشورداری به عمل آورده است. خیلی‌ها بر این باورند که رفتارهای کیم جونگ ایل در

برابر مردم و در برابر مهمانان خارجی و نیز ژستِ اتحادطلبی او با کره‌ی جنوبی تماماً منشاء گرفته از هنر سینما، به ویژه رشته‌ی بازیگری است. یکی از این افراد یا تماشاچیان که خیلی تحت تأثیر هنرهای بازیگری کیم جونگ ایل قرار گرفت، خانم مادلین آلبرایت وزیر امور خارجه‌ی سابق آمریکا بودکه در اواخر دهه‌ی نود به دیدن کیم جونگ ایل رفت و خیلی از او خوشش آمد. البته برخورداری از هنر «بازیگری» فقط مختصِ کیم جونگ ایل نیست. اصولا همه‌ی حاکمان مستبد بازیگران بالفطره ماهری هستند. کدام حاکمِ مستبدی را سراغ دارید که بدونِ نقش بازی کردن و بدون فریب دادن مردم توانسته باشد سر کار باقی بماند؟ منتهای مراتب «بازی» کیم جونگ ایل خیلی بهتر از دیگر همتایان مستبد خویش است چون وی فیلم‌های بیشتری را دیده و شناختِ عمیق‌تری نسبت به هنر بازیگری دارد. «خوشبختانه» در نظام‌های استبدادی مثل کره‌ی شمالی هنر بازیگری فقط در انحصار فردِ حاکم باقی نمانده زیرا رعایای محترم این کشورها نیز برای زنده ماندن باید در هر لحظه‌ی زندگی خود نقش بازی کنند، دروغ بگویند و تظاهر کنند. ظاهراً این هم نوعی مردمی کردن هنر سیمنا و راهی برای فراگیر ساختنِ هنر سینما در بین مردم است.

اما بهترین شیوه برای آشنایی هرچه بیشتر با وجوه سینمایی رهبرِ معظمِ کره‌ی شمالی، رفیق کیم جونگ ایل، خواندن کتابچه‌ای است که در سال ۱۹۹۸ از سوی تشکیلات سینمایی کره‌ی شمالی تحت عنوان «مرد بزرگ و سینما» به زبان انگلیسی چاپ و منتشر شد. دوست عزیزم علی معلم در پی سفر چند سال پیشش به کره‌ی شمالی، جهت شرکت در جشنواره‌ی فیلم پیونگ یانگ به عنوان عضو هیئت داوران، یکی از این کتابچه‌ها را همراه خودش سوغاتی آورد. چهار سال پیش که من مشغولِ ترجمه‌ی کتابی درباره‌ی سرکوب آزادی و نقض حقوق بشر در کره‌ی شمالی بودم (کتاب «آکواریوم‌های پیونگ یانگ»، نشر ثالث) از آقای معلم خواهش کردم که این کتابچه را به من امانت دهد تا نگاهی به آن بیندازم. این کتابچه‌ی «سینمایی» به عنوانِ نشانه‌ای بارز از ترویجِ کیش پرستش شخصیت در یک کشورِ توتالیتر از هر حیث برایم جالب بود. فکر نمی‌کنم در هیچ کجای دیگری به

جز کره‌ی شمالی بتوان این چنین سینما و توتالیتاریسم را آمیخته به هم دید. همه‌ی این ویژگی‌ها باعث شد که به فکر ترجمه و چاپ مطالبِ این کتابچه بیفتیم. اذعان می‌کنم که موقع ترجمه‌ی مطالبِ این کتابچه خیلی خندیدم. احتمالا شما هم موقع خواندن این مطالب خیلی خواهید خندید... خنده‌ی من و شما به نوشته‌های زیر، در واقع خنده به ابتذالِ حکومت‌های استبدادی جهان و رهبران مستبدِ دیوانه و خودشیفته‌ی آنها است:

مقدمه‌ی کتابچه‌ی «مرد بزرگ و سینما»

هنر سینمای کُره به لطف دانایی و خرد شگفت‌انگیز رفیق کیم جونگ ایل و تحت رهبری‌های پویا و عشق و توجه بی‌کرانِ ایشان به اهالی سینما، هم‌اینک به شکوفایی کامل رسیده است. این سینما نقش عمده‌ای در تحقق آرمان‌های والای خلق کره داشته است. رفیق کیم جونگ ایل برای چندین دهه‌ی متمادی هادی و رهبر سینمای کره بوده است. او متفکری بزرگ و نظریه‌پردازی شگرف و رهبری خردمند برای سینمای کره بوده و علاوه بر همه‌ی اینها رفیق کیم جونگ ایل در این چند دهه‌ی گذشته در حکم پدری مهربان برای اهالی سینمای کشور بوده است. آنچه در زیر می‌آید تنها گوشه‌هایی از شخصیت برجسته‌ی این مرد بزرگ است.

فصل اول: هوش سرشار رفیق کیم جونگ ایل

دقت نظرِ شگفت‌انگیز

رفیق کیم جونگ ایل از دوران کودکی عشق فراوانی به سینما داشت. او بعد از آزادی کره، یکی از روزها در همراهی با پدرش رفیق کیم ایل سونگ و مادرش کیم جونگ سوک (که یک رزمنده‌ی ارتشی ضد ژاپنی بود) به یک استودیوی فیلمسازی رفت. رفیق کیم جونگ ایل در آن هنگام، یعنی در سال ۱۹۴۹، فقط هفت سال داشت. استودیو در آن سال مشغولِ ساختن فیلم دهکده‌ی زادگاه من بود که اولین فیلم کره‌ای (کره‌ی شمالی) بعد از آزادی

این کشور به شمار می‌رفت. صحنه‌هایی از این فیلم را برای رهبر معظم (کیم ایل سونگ) و خانواده‌اش به نمایش گذاشتند. در این صحنه‌ها از برفِ مصنوعی استفاده شده بود. رفیق کیم جونگ ایل با اینکه بیش از ۷ سال نداشت، موقع دیدنِ این صحنه‌ها شروع کرد به تکان دادن سر خود. او سپس به یکی از مدیران ارشد استودیو گفت چرا موقع باریدن برف هیچ دانه‌ی برفی روی سر و شانه‌های کاراکترهای فیلم ننشسته بود. مدیر استودیو از خجالت سرخ شد زیرا دانست که حق با رفیق کیم جونگ ایل است. رفیق کیم جونگ ایل یادآور شد که این صحنه‌ها بد از کار درآمده و باید از نو ساخته شود. رفیق کیم جونگ ایل مجدداً از مدیر استودیو پرسید آیا این دانه‌های برف از پنبه‌ی مصنوعی درست شده است؟ مدیر استودیو جواب مثبت داد. آنها پنبه‌ی مصنوعی را تکه‌تکه کرده و با آب مرطوب کرده بودند تا شبیه دانه‌های برف از کار درآید. مدیر استودیو در پی تذکرِ رفیق کیم جونگ ایل دستور دادکه دانه‌های مصنوعی برف با دقت بیشتری آماده شود تا کاملا شبیه دانه‌های برفِ طبیعی جلوه کند. سپس صحنه‌ها از نو فیلمبرداری شدند.

ارزیابیِ درخشان

این ماجرا در زمانی اتفاق افتاد که رفیق کیم جونگ ایل مشغولِ تحصیل در مدرسه‌ی راهنمایی بود. یکی از روزها بچه‌های کلاس بحث داغی درباره‌ی یک فیلم خارجی داشتند. طرح داستانی فیلم به قرار زیر بود:
مرد و زنی در زمانِ صلح عاشقانه یکدیگر را دوست دارند. جنگ می‌شود و مرد به جبهه می‌رود. زن که تنها مانده دلش برای مرد تنگ می‌شود. او تدریجاً عشق خود را فراموش می‌کند و به انزوا رو می‌آورد. سپس مرد دیگری از راه می‌رسد و زن را فریب می‌دهد. زن نهایتاً پاکدامنی خود را از دست می‌دهد و با این مرد ازدواج می‌کند. آنها صاحب یک دختر می‌شوند. زن به مرور زمان پی می‌برد که شوهرش یک زنباره است. زن پس از مدت‌ها تلاش موفق می‌شود که از مرد طلاق بگیرد. او به همراه دخترش زندگی غم‌انگیزی را در انزوا سپری می‌کند. فیلم در حالی پایان می‌پذیرد که زن



به پرنده‌های در حال پرواز خیره شده است.
بچه‌های کلاس از این فیلم تعریف می‌کردند و آن را شاهکاری می‌دانستند که موفق شده تجربیاتِ زندگی انسان و اندیشه‌های ضد جنگ را مطرح کند. رفیق کیم جونگ ایل که در آن زمان ۱۵ سال بیشتر نداشت همه‌ی حرف‌های بچه‌ها را تا به آخر شنید و سپس با لحن جدی‌ای به آنها گفت: «این فیلم یک کارِ خوب و تیپیکال نیست بلکه یک فیلم تجدیدنظر طلبانه است که به وضعیتِ واقعی کشورش بی‌اعتناست و عدمِ مقاومت در برابرِ دشمن را موعظه می‌کند. فیلم زنانِ کشورش را بدنام کرده است. زن قصه نباید محبوب خود را که برای دفاع از کشور به جبهه رفته، این چنین بلادرنگ ترک کند و با مرد دیگری ازدواج کند. زنان آن کشور باید در طولِ دورانِ جنگ منتظر بازگشت شوهران و عزیزان خود بمانند. آنها باید در پشت جبهه شجاعانه مبارزه کنند. برخی از زنان کشور ممکن است خیانت کنند اما این را نباید رویه‌ی معمول آن جامعه تلقی کرد. فیلم‌هایی از این نوع، خیانت به وجدانِ عمومی و تباه‌کننده‌ی زندگی‌های سالم مردم است.»
رفیق کیم جونگ ایل، همانطور که در فوق ذکر شد، در موقعیت‌های گوناگون گفته‌اند که فیلم، ادبیات و آثار هنری باید از حقیقت حرف بزنند و زندگی‌ها

و کاراکترهای نمونه‌وار را بیافرینند.

عصاره‌ی شاهکارها

زمانی فیلمسازان کره‌ای چنین تصور می‌کردند که تنها فیلم‌هایی شاهکار تلقی می‌شوند که درباره‌ی حوادث عظیم تاریخی باشند. اما یک روز همه‌ی این تصورات در داخلِ یک اتاقِ کوچکِ نمایش فیلم نابود شد. رفیق کیم جونگ ایل در آن روز بهاری سال ۱۹۶۸ مشغول تماشای صحنه‌هایی از یک فیلم در دست تولید بود. او کمبودهای فیلم را یکایک برای سازندگانش برشمرد، و سپس گفت: «این فیلم هنوز به یک شاهکار مبدل نشده زیرا سازندگانش درک درستی از شاهکارهای سینمایی ندارند. سازندگان فیلم به اشتباه خیال می‌کنند که یک شاهکار سینمایی حتما باید دربردارنده‌ی حوادث تاریخی عظیم یا وجوهی فوق قهرمانی از زندگی بشری باشد. اما واقعیت آن است که یک شاهکار سینمایی باید در محتوا عظیم باشد و نه در بُعد و اندازه.»

این اندرز داهیانه‌ی رفیق کیم جونگ ایل نقطه‌ی پایانی گذاشت بر مفهوم قراردادی شاهکارها و راه را برای ساختنِ شاهکارهای واقعی باز کرد. یکی از این شاهکارها که اندرز رفیق کیم جونگ ایل را چراغِ راه خویش قرار داده بود، فیلم کره‌ای **دختر گلفروش** است که در آگوست ۱۹۷۲ موفق به کسب جایزه‌ی ویژه‌ی جشنواره‌ی کارلو ویواری چکسلواکی شد. این فیلم گرچه داستانِ ساده‌ای درباره‌ی سرنوشت غم‌انگیز یک خانواده‌ی کره‌ای دارد، اما به عنوانِ یک شاهکار ایدئولوژیک و هنری در تاریخِ بشر ثبت شده است. از آن هنگام به بعد سینمای کره شاهکارهای زیادی تولید کرده است.

کشفِ جدید: تئوری تُخم

«تُخم» کلمه‌ای است که تولیدات کشاورزی یا مزارعِ اشتراکی را در نظر تداعی می‌کند. اما رفیق کیم جونگ ایل از این کلمه، به شیوه‌ای کاملا نو و غیرمنتظره برای خلق و تولیدِ آثار ارزنده‌ی هنری و ادبی استفاده کرد. ایشان به ویژه در سال‌های آغاز جوانی‌شان مرتباً از واژه‌ی «تخم» برای هدایتِ

سینماگران استفاده می‌کرد. سینماگران موقعی که برای اولین بار واژه‌ی «تخم» را از زبان رفیق کیم جونگ ایل شنیدند خیلی تعجب کردند. آنها در آغاز نتواستند معانی و مفاهیمِ عمیق این واژه را به درستی بفهمند. رفیق کیم جونگ ایل هر زمان فیلم جدیدی را می‌دید بلافاصله توضیح می‌داد: «هر ماده‌ای دارای یک هسته و یک مرکز است و بنابراین هر فیلمی هم باید یک هسته‌ی ایدئولوژیک و یک مرکز اصلی داشته باشد. همانطور که یک مزرعه‌دار بهترین تخم و دانه را برای پرورش میوه انتخاب می‌کند و می‌کارد، بنابراین تخم یا بذر یک فیلم را باید به درستی انتخاب کرد و بر مبنای آن یک کار عالی سینمایی عرضه کرد.»

رفیق کیم جونگ ایل بعدها کتاب جاودانیِ خود را تحت عنوان «درباره‌ی هنر سینما» نگاشتند. ایشان در این کتاب «تئوری تخم» را به شکل مبسوطی شرح داده‌اند. در بخشی از این کتاب چنین آمده:

«در سینما و ادبیات تخم به معنای هسته و محور یک اثر است؛ تخم عصاره‌ی ایدئولوژیکی زندگی‌بخش اثر است که هم سوژه‌ی اصلی نویسنده را در بر دارد و هم خاکی را که در آن عناصر خیال می‌تواند ریشه بدواند.»

این رهنمود یگانه و منحصر به فرد نقطه‌ی عطفی بود در غلبه بر بسیاری از انحرافات در تولیدات سینمایی کشور و سرآغازی بود در تولید انواع شاهکارهای سینمایی. رفیق کیم جونگ ایل، در تولید بسیاری از فیلم‌ها نقش اساسی داشت. وی در هر مورد مشخص می‌کرد که تخم یا محورِ اصلی فیلم باید چه باشد. برای مثال در فیلم **پنج برادر چریک** تخمِ فیلم عبارت بود از: «دفاع از فرماندهی کل انقلاب به معنای دفاع از انقلاب کره است.» در فیلم **دریای خون** تخم فیلم عبارت بود از: «ما باید دریای خونین مصیبت را به دریای خونین نبرد با دشمن مبدل کنیم.» در فیلم **دختر گلفروش** تخمِ فیلم عبارت بود از: «انقلاب برای سرنگونی نظمِ کهن، تنها راه برون‌رفت از دردها و غم‌های مردم مصیبت‌زده است.» و در فیلم **چند قسمتی ملت و سرنوشت** تخمِ فیلم عبارت بود از: «سرنوشتِ هر فردی منوط به سرنوشت آن ملت است.» اگر بخواهیم تخم‌های فیلم‌هایی را که رفیق کیم جونگ ایل کاشته است برشماریم، فهرست طولانی و پایان‌ناپذیری از کار درخواهد

آمد. حقانیت و درستی «تئوری نوینِ تخم» کاملا در عمل ثابت شده است.

صحنه‌های عالی

صحنه‌ی مرگ مادر در فیلمِ دختر گلفروش هر تماشاگری را متأثر و منقلب می‌کند. این صحنه‌ی عالی ثمره‌ی رهنمودهای مستقیم رفیق کیم جونگ ایل بود. صحنه‌های مربوط به مرگ مادر ابتدا به شکل زیر بود: گگوتبان (دختر گلفروش) در خیابان مشغول گلفروشی است. خواهر کوچک‌ترش، سان هوی، که نابیناست در خیابان آواز می‌خواند و به این ترتیب گدایی می‌کند. سان هوی نمی‌داند که خواهر بزرگش، گگوتبان، دارد وی را تماشا می‌کند. گگوتبان جلو می‌رود و محکم دست سان هوی را می‌کشد. سپس دو خواهر به داروخانه می‌روند و مقداری دارو می‌خرند. آنها در حالی که باران به شدت می‌بارد، به سوی خانه‌شان می‌روند. آنها سر راهِ بازگشت به خانه با جنازه‌ی مادرشان روبه‌رو می‌شوند و سپس شروع می‌کنند به گریستن. رفیق کیم جونگ ایل این صحنه‌ها را دید و عمیقاً غرق در اندیشه شد. او سپس دستورات لازم را به سازندگان فیلم داد تا صحنه‌های مذکور را به ترتیب زیر فیلمبرداری کنند:

گگوتبان در خیابان سان هوی را می‌بیند که با خواندن آواز مشغول گدایی است. اوبا عجله به سوی خواهرش می‌رود، دست او را می‌گیرد و وی را به سمت یک کوچه می‌کشد. گگوتبان با لحنی سرزنش‌آمیز به خواهرش می‌گوید: «ما گدا نیستیم. شاید این کار من، فروختنِ گل زیر نگاه تحقیرآمیزِ مردم، یک جور گدایی باشد اما تو نباید راه مرا دنبال کنی.» سپس هر دو خواهر می‌گریند و یکدیگر را در آغوش می‌گیرند. آنها سرخوشانه عازم خانه‌ی خود که در دامنه‌ی کوه واقع شده، می‌شوند. آنها کیسه‌ی دارو را که برای مادر بیمارشان خریده‌اند در دست دارند. ترانه‌ای این صحنه‌ها را همراهی می‌کند. این ترانه از هزاران هزار گل آزالیایی می‌گوید که شکوفا می‌شوند و هر شکوفه‌ی آنها برآمده از اشک‌های دختر ایثارگری است که مادرش را می‌پرستد... گگوتبان در جاده‌ی منتهی به خانه‌شان با جنازه‌ی مادر که روی زمین افتاده روبه‌رو می‌شود. سان‌هویی دنبال خواهرش می‌دود.



کیسه‌ی داروها به زمین می‌افتد. سان‌هویی از ته دل فریاد برمی‌آورد: «مادر، برایت دارو آورده‌ایم. مادر این داروها را گگوتبان برایت خریده.» سپس روستائیان از راه می‌رسند و از دیدن صحنه متأثر می‌شوند. گگوتبان به تلخی می‌گرید، آن هم گریه‌ای که دل هر تماشاگری را چنگ می‌زند. او گریه‌کنان بر سر جنازه‌ی مادر می‌گوید: «مادر چرا مُردی! ما نه برادر داریم نه پدر. مادر، ما بدون تو چگونه می‌توانیم زندگی کنیم؟»
صحنه‌های مذکور که ثمره‌ی اندیشه‌های رفیق کیم جونگ ایل است در واقع عصاره و خلاصه‌ی تاریخ خلق پرافتخار کره است که برای سالیان متمادی مجبور به تحمل رنج‌ها و مصیبت‌های ناشی از حکومت استعماری امپریالیست‌های ژاپنی بوده.

۲۳ نمای گمشده از فصلِ ۷

یک قطره‌ی آب بازتاب دهنده‌ی کهکشان است. پرتو نوری در یک لحظه تابیده می‌شود. اما این پرتوِ نور را نمی‌توان با دیگر پرتوها مقایسه کرد. ماجرای زیر زمانی اتفاق افتاد که رفیق کیم جونگ ایل مشغول تماشای صحنه‌هایی از یک فیلمِ در دست تولید بود. سازندگان فیلم از این صحنه‌ها

که توأم با موسیقی بود به شدت تعریف می‌کردند و عمیقاً مسحور آن شده بودند. درست در همین لحظه رفیق کیم جونگ ایل به آرامی گفت: «پروژکتور را خاموش کنید.» پروژکتور خاموش و چراغِ اتاق روشن شد. سازندگانِ فیلم گیج ومبهوت به هم نگاه می‌کردند. آنها نمی‌دانستند مشکل از کجاست. رفیق کیم جونگ ایل بعد از مدتی تعمق گفت: «فیلم نشان می‌دهد که قهرمانِ قصه دارد در اتاق بیمارستان گریه می‌کند. این صحنه با موسیقی مطابقتِ درستی ندارد.» سازندگان فیلم کماکان با حالتی گیج و مبهوت به یکدیگر خیره شده بودند. رفیق کیم جونگ ایل از کارگردان فیلم پرسید: «آیا موقع مونتاژ، نماهایی از این سکانس را قیچی نکرده‌ای؟» کارگردان از دادن پاسخ عاجز ماند. او فیلم را در آخرین مرحله‌ی تولید مونتاژ کرده و هر صحنه و سکانسی را نما به نما بررسی کرده بود. رفیق کیم جونگ ایل از آهنگساز پرسید: «آیا تو متوجه این ناهماهنگی نشدی؟ نمی‌دانی دلیلش چیست؟» آهنگساز نیز جوابی برای این پرسش نداشت. رفیق کیم جونگ ایل سپس گفت: «من مطمئن هستم که نماهای زیادی از این سکانس مفقود شده. این نماها را پیدا کنید چون بدون وجود آنها، این سکانس ناقص است.» رفیق کیم جونگ ایل سپس بلند شد و اتاق را ترک کرد.

دست‌اندرکاران فیلم تمام شب را مشغول جستجو در انبوهِ فیلم‌های باقیمانده در اتاقِ تدوین شدند. عاقبت در نزدیکی‌های سپیده‌دم تهیه‌کننده‌ی فیلم فریاد برآورد: «یافتم! یافتم!» او در حالی که لبخند بزرگی بر چهره داشت یک نوارِ فیلم حدوداً یک متری را در دست گرفته بود و به همکارانش نشان می‌داد. این نوار دارای ۲۳ نمایی بود که طی فرآیند مونتاژ قیچی و به دور انداخته شده بود. شکی نبودکه این ۲۳ نما مربوط به همان صحنه‌ی مورد نظر است.

رفیق کیم جونگ ایل یکی دو روز بعد نزد سازندگان فیلم برگشت و از آنها پرسید: «نماهای گمشده را پیدا کردید؟» تهیه‌کننده جواب داد: «بله قربان، ما یک نوار ۲۳ نمایی را پیدا کردیم که...» رفیق کیم جونگ ایل گفت: «بسیار خوب، حالا همان صحنه را با این نماهای اضافه شده ببینیم.»

موقعی که پروژکتور به راه افتاد، رفیق کیم جونگ ایل به آرامی با دست

روی زانوی خود زد و گفت: «چه خوب شد که این نماها را یافتید! از شما متشکرم، حالا این صحنه دقیقاً با موسیقی هماهنگ است.»
این نیز نمونه‌ی دیگری بود از شمّ تیز و حساسِ این مرد بزرگ؛ مردی که جریانِ دقیقِ هر پرتو نوری را به خوبی می‌شناسد.

شاهکارهای سینماییِ مبتنی بر موسیقی

در تاریخ سینما به ندرت دیده شده که یک ترانه یا یک موسیقی پایه و بنیانی شود برای شکل‌گیری یک شاهکار سینمایی. موقعی که ترانه‌ی «وطنم بهترین است» به عنوان نشانه‌ای از میهن‌پرستی خلقِ کره شهرتی جهانی یافت رفیق کیم جونگ ایل اعلام کرد که قصد دارد بر اساسِ این ترانه‌ی عالی فیلمِ چند قسمتی **ملت و سرنوشت** را بسازد. او فیلمسازان را به حضور فرا خواند و برنامه‌ی خود را برای آنها تشریح کرد. فیلمسازان از شنیدن این ایده‌های تازه خیلی خوشحال و هیجان‌زده شدند. رفیق کیم جونگ ایل توضیحاتی درباره‌ی تخم و بذر این فیلم و روش‌های پرداخت کاراکترها ارایه کرد. به این ترتیب تولید فیلم چند ده قسمتی **ملت و سرنوشت** آغاز شد. تا به حال ۴۴ قسمت از این فیلم ساخته شده است. تماشاگران استقبال گرمی از این فیلم‌ها کرده‌اند زیرا محتوای فلسفی و ایدئولوژیکی این فیلم‌ها بسیار بالاست. مجموعه فیلم‌های **ملت و سرنوشت** که قرار است به صد قسمت برسد، وجه تازه و شگفت‌انگیزی از سینمای کره را به نمایش گذاشته و این تنها نمونه نیست. فیلم **قهرمانان گمنام** نیز که مبتنی بر یک موسیقی ارکسترال است یک فیلم ۲۰ قسمتی است.
هر قسمت و هر صحنه از این فیلم‌ها زیر نظر و تحت رهنمودهای دقیق رفیق کیم جونگ ایل ساخته و تکمیل شده است.

درباره‌ی هنر سینما

انسان‌ها و اساتید بزرگ بی‌شماری در عرصه‌ی ادبیات وجود دارند که کتاب‌های نظری و اعتقادی بسیار نوشته‌اند؛ آثاری که در تاریخ بشر ثبت و ضبط شده است. اما هیچکدام از این اساتید و بزرگان قادر به برابری

با رفیق کیم جونگ ایل نیستند زیرا این بزرگوار به رغم همه‌ی وظایف سنگینی که بر عهده دارد، کتاب‌های بسیاری را طی یک مدت زمان کوتاه نگاشته است. رفیق کیم جونگ ایل در اوایل تابستان ۱۹۷۱ سینماگران کشور را به دفتر کار خود فرا خواند. آنها به محضِ ورود به دفتر رفیق کیم جونگ ایل از مشاهده‌ی انبوه دست‌نوشته‌های تل انبار شده روی میز وی که بالغ بر هزاران صفحه می‌شد، غرق در تعجب و حیرت شدند. کاملاً معلوم بودکه این رفیق بزرگوار برای نوشتن این مطالب شب‌های بسیاری را تا صبح بیدار مانده است. سینماگران اوراقِ مذکور را به دقت بررسی کردند. روی صفحه‌ی نخست این نوشته‌ها رفیق کیم جونگ ایل با دست محکم و استوارِ خویش عنوانِ «درباره‌ی هنر سینما» را نگاشته بود. سینماگران این نوشته‌ها راهرچه بیشتر می‌خواندند بیشتر متعجب می‌شدند. آنها با خود می‌اندیشیدند که این رفیقِ بزرگوار با توجه به مسئولیت‌های سنگینی که در مورد حزب و انقلاب دارد، چگونه توانسته وقت و فرصتی برای نگارش این کتاب پیدا کند.

بله، نویسندگانِ مشهوری را سراغ داریم که یک یا دو دهه یا حتی کل زندگی خود را وقفِ نگارشِ یک کتاب کرده‌اند. کارل مارکس چهار دهه از عمر خویش را صرف نوشتن کتابِ «سرمایه» کرد. نظریه‌پردازان بزرگِ سینما نیز از این قاعده مستثنی نیستند. آنها تجربیات طولانی و فراوانی را اندوختند تا بتوانند کتابی درباره‌ی سینما بنویسند. اما برخلاف همه‌ی اینها، رفیق کیم جونگ ایل فقط دو تا سه سال را صرف نگارش کتاب «درباره‌ی هنر سینما» کرد. این مهم صرفاً به واسطه‌ی هوش و انرژیِ استثنایی وی محقق شد. این رفیقِ بزرگوار روز و شب کار می‌کند و هیچ لحظه‌ای از عمر خود را بیهوده تلف نمی‌کند. او دقایق و ثانیه‌های زندگی خود را با چنان دقتی به هم جفت و جور و از آنها استفاده می‌کند که چرخ دنده‌های یک ساعت را در نظر تداعی می‌کند.

به این ترتیب، اهالی سینمای کشور از خود می‌پرسیدند که رفیق کیم جونگ ایل پس کی فرصت کرده بخوابد، و کی فرصت کرده به خانه برود و غذا بخورد.

کتاب ارزنده‌ی ایشان، «درباره‌ی هنر سینما» پاسخ رهگشایی است به همه‌ی مسایل عاجل نظری و عملی در حیطه‌ی هنر سینما و ادبیات. اما این کتاب تنها گوشه‌ی کوچکی است از دستاوردهای نظری / ایدئولوژیکی چند وجهی رفیق کیم جونگ ایل در بنای فرهنگ وهنر نوین کره.

فصل دوم: انرژی شگفت‌انگیزِ رفیق کیم جونگ ایل

در روز تعطیل

رفیق کیم جونگ ایل با شور و شوقی نامعمول حداکثر استفاده را از زمان خود می‌کند. او در بسیاری از مواقع از اوقاتِ خواب و استراحت خود می‌زند تا فیلم‌های در دستِ تولید را ببیند و به سازندگان این فیلم‌ها رهنمودهای لازم را ارایه کند. گاهی وقت‌ها این رفیق بزرگوار تا ساعت ۴ صبح بیدار می‌ماند و به دست‌اندرکاران فیلم‌ها رهنمود می‌دهد. رفیق کیم جونگ ایل حتی در سالروزهای تولدش، در روزهای یکشنبه و در روزهای تعطیلی ملی نیز از اوقاتِ خواب و استراحت خود می‌زند تا به سختی کار کند.

شهرِ پیونگ یانگ در روز ۱۰ اکتبر ۱۹۸۶، به مناسبت بیست و سومین سالگردِ تاسیس «حزب کارگران کره»، در یک حس و حالِ جشن و شادی به سر می‌برد. در سپیده دمانِ همین روز، اعضای یک گروه فیلمبرداری به سوی برج تلویزیونِ شهر رفتند تا از بلندای این برج تصاویری از طلوع آفتاب در پیونگ یانگ بگیرند. درست در همان لحظه‌ای که اعضای گروه قصد داشتند به همراه وسایل فیلمبرداری از برج بالا بروند، رفیق کیم جونگ ایل از راه رسید و هیچکس از اعضای گروه در انتظار چنین دیداری نبود. رفیق کیم جونگ ایل از اعضای گروه به خاطر تلاش‌هایشان تشکر کرد و سپس گفت: «من هم امروز عضوی از گروه فیلمبرداری شما هستم. بیایید به اتفاق هم از این برج بالا برویم.» رفیق کیم جونگ ایل سپس سنگین‌ترین عدسی‌ها را برداشت و شروع کرد به بالا رفتن از برج. کمی بعد، فیلمبرداری از بالای برجی که ۱۵۰ متر ارتفاع داشت آغاز شد. برای گرفتن تصویرِ طلوعِ خورشید لازم بود که دوربین فیلمبرداری حتی‌المقدور به نرده‌های محافظ

برج نزدیک شود. این عملِ بسیار خطرناکی به شمار می‌رفت. اما رفیق کیم جونگ ایل با صدای بلند گفت: «من دوربین را نگهمیدارم؛ شما آن را به طرف نرده‌ها هُل بدهید و کار را شروع کنید.» یکی از اعضای گروه فریاد برآورد: «اما قربان این کار خطرناکی است!» رفیق کیم جونگ ایل با لبخند گشاده‌ای بر چهره جواب داد: «بی‌خیال! اصلاً نگران من نباشید، لطفاً کارتان را شروع کنید.»

رفیق کیم جونگ ایل موقعی که کار فیلمبرداری تمام شد، شخصاً عدسی‌های سنگین را برداشت و آنها را به طرف پایین برج حمل کرد. او سپس همراه گروه فیلمبرداری سوار بر قایق شد و تمام روز را بر جریان فیلمبرداری از رودخانه‌ی تائه دونگ نظارت کرد. این رفیق بزرگوار در آن روز لحظه‌ای استراحت نکرد و حتی ناهار را هم صرف نکرد. او همه‌ی آن روز تعطیل را بی‌وقفه و بدون لحظه‌ای استراحت و با انرژی کامل کار کرد.

در سرِ لوکیشن

در تابستان سال ۱۹۶۸ جمعیت عظیمی در فضای باز در یکی از شهرهای دور افتاده‌ی کره جمع شده بودند و همزمان فیلمبرداران مشغولِ فیلمبرداری از این جمعیتِ انبوه بودند، قرار بود این صحنه یکی از صحنه‌های یک فیلم در دست تولید باشد. در حوالی ظهر بود که ناگهان رفق کیم جونگ ایل از راه رسید. مدیران استودیو از دیدن ایشان خوشحال شدند و به استقبال وی شتافتند. رفیق کیم جونگ ایل از آنها به خاطر زحماتی که در این روز داغ و سوزان تابستانی می‌کشند تشکر کرد و با گرمی بسیار دستان تک تک اعضای گروه را فشرد. او به آنها گفت که سر کارهایشان برگردند. صحنه‌ی فیلمبرداری بسیار شلوغ، خاک‌آلود و پر ازدحام بود اما رفیق کیم جونگ ایل در مرکز لوکیشن ایستاده بود و رهنمودهای دقیقی به بازیگران و سیاهی لشکرها می‌داد. برای مثال او از دختران دانشجو خواست که جلوی دوربین نخندند تا مبادا فیلم غیر واقعی از کار درآید. این رفیق گرانقدر در آن روز بر نحوه‌ی گریم، لباس پوشیدن و نوع بازیگری همه‌ی بازیگران فیلم نظارت کرد و رهنمودهای سودمندی به تک‌تک آنها ارایه کرد. برای مثال



ایشان به یکی از بازیگران یاد داد که چگونه باید هفت‌تیرش را بیرون بکشد و شلیک کند. رفیق کیم جونگ ایل در کمال صمیمیت و بی‌هیچ تکلفی در کنار بازیگران و دست‌اندرکاران فیلم نشست و به مشکلات کاری و خصوصی آنها گوش داد. وی در شب همان روز یک مهمانی برای اعضای گروه سینمایی برپا کرد تا آنها از این طریق بتوانند تجدید قوا کرده و کار خود را با جدیت بیشتری انجام دهند.

در شبِ تابستان

رفیق کیم جونگ ایل با اینکه مسئولیت‌های سنگینی را در زمینه‌ی امور انقلاب و حزب بر عهده دارد، اما اوقات فراوانی را وقفِ رسیدگی به امور سینمایی کشور کرده است. برای مثال در یکی از روزهای تابستان یک گروه تولیدکننده‌ی فیلم عازم یکی از استان‌های دورافتاده‌ی کشور شد. اعضای این گروه در تلاش بودند تا یک فیلمِ پنج قسمتی بسازند. در همین زمان، رفیق کیم جونگ ایل نیز برای بازدید از یک نیروگاه برق در این استان به سر می‌برد. وی بعد از ارایه‌ی رهنمودهای فنی به مدیرانِ نیروگاه برق به اقامتگاه خود برگشت اما وقتی خبردار شد که اعضای گروه فیلمبرداری

در همان نزدیکی‌ها هستند تصمیم گرفت به جای رفتن به اقامتگاه و استراحت کردن، نزد آنها برود. رفیق کیم جونگ ایل به مدت هفت ساعت تا پاسی از نیمه‌شب فیلم‌های گرفته شده توسط گروه فیلمبرداری را تماشا و بررسی کرد. او همچنین فیلمنامه را به دقت خواند. وی صبح روز بعد ایده‌های اصلاحی خود را در اختیار سازندگان فیلم گذاشت و از آنها خواست که بر همین اساس فیلمنامه را اصلاح کنند. رفیق کیم جونگ ایل سپس برای پاره‌ای بازدیدها عازم مناطقِ اطراف شد. او شبِ همان روز دوباره به سراغِ سازندگان فیلم رفت و از کارگردان خواست که قسمت‌هایی از فیلمنامه را که اصلاح شده بیاورد و به وی نشان دهد. کارگردان و تهیه‌کننده‌ی فیلم من من کنان جواب دادند که موارد اصلاحی را با خطِ بد و ناخوانا نوشته‌اند اما اگر به آنها فرصتی داده شود فیلمنامه‌ی تایپ شده را آماده و تقدیم خواهند کرد. رفیق کیم جونگ ایل به آنها گفت فیلمنامه را به سرعت و بدون فوت وقت تکمیل کنند. او اضافه کرد که خط بد و ناخوانا برای وی هیچ اهمیتی ندارد و ترجیح می‌دهد فیلمنامه‌ی اصلاحی را به همین صورتی که هست بخواند. رفیق کیم جونگ ایل سپس برای رفع خستگی با آب سرد صورت خویش را شستند و آنگاه به دقت مشغول خواندنِ فیلمنامه‌ی اصلاحی شدند. مطالعه و بررسی فیلمنامه تا سپیده‌دم طول کشید. وی از سازندگانِ فیلم خواست که در بازگشت به پیونگ یانگ، در سریع‌ترین زمان ممکن فیلم را تکمیل و آماده‌ی نمایش عمومی بکنند.

در کنارِ شعله‌های آتش

در فیلم دریای خون صحنه‌هایی از آتش زدن «دهکده‌ی جیاندائو» به دست امپریالیست‌های ژاپنی وجود دارد. این صحنه‌ها خیلی واقع‌گرایانه به نظر می‌رسد. دلیل این امر، رهنمودهای دقیقی است که از سوی رفیق کیم جونگ ایل موقع فیلمبرداری این صحنه‌ها به دست‌اندرکاران فیلم ارایه شد.
رفیق کیم جونگ ایل در یکی از روزهای آگوست سال ۱۹۶۹ عازم لوکیشن شد تا بر فیلمبرداری از صحنه‌های آتش زدنِ دهکده نظارت کرده و رهنمود بدهد. بالغ بر پنجاه خانه‌ی روستایی در لوکیشن ساخته شده بود تا

«دهکده‌ی جیاندائو» در دهه‌ی ۱۹۳۰ را در نظر تداعی کند. همه‌ی خانه‌ها نیز پر از آدم بود. آن روز هوا بسیار داغ و سوزان بود.
رفیق کیم جونگ ایل قبل از آغازِ فیلمبرداری از نزدیک خانه‌ها را بررسی کردند تا مطمئن شوند که این خانه‌ها کاملا مشابه خانه‌های اصلی‌اند. ایشان سپس به بازیگران یاد دادند که چگونه باید سوار اسب‌هایشان شوند. سپس دستور آغاز فیلمبرداری از سوی ایشان صادر شد. تهیه‌کننده دستور داده بود که یک سایبان ویژه برای رفیق کیم جونگ ایل برپا شود. رفیق کیم جونگ ایل دلیل این کار را جویا شد. تهیه‌کننده گفت: «قربان! موقعی که خانه‌ها آتش گرفته شود خاکستر زیادی تولید خواهد شد و این خاکستر می‌تواند برای سلامتی حضرتعالی مُضر باشد و به همین دلیل دستور دادم این سایبان را برای شما برپا کنند.» رفیق کیم جونگ ایل با لبخند معناداری گفت: «من تصور نمی‌کنم خاکستر و دوده آسیبی به من بزند. من هم مثل یکی از اعضای گروه تولید هستم و به هیچ سایبانی هم نیاز ندارم. از شما به خاطر مهربانی‌تان متشکرم اما دوست دارم که به جای برپا کردن این سایبان در فکرِ برپا کردنِ یک آتشِ درست و حسابی باشید.»
اما برپاکنندگان آتش (اعضای گروه جلوه‌های ویژه) نمی‌توانستند آتش سرکشی برپا کنند زیرا آنها به رفیق کیم جونگ ایل علاقه‌ی زیادی داشتند. این رفیق در نزدیکی محل برپایی آتش ایستاده بود و برپاکنندگانِ آتش از این می‌ترسیدند که مبادا آتش صدمه‌ای به جان وی بزند. رفیق کیم جونگ ایل موقعی که از قضیه باخبر شد به سراغ اعضای گروه جلوه‌های ویژه رفت و به آنها گفت: «لطفاً به فکر من نباشید؛ اگر مرا دوست دارید سعی کنید آتشِ مهیب و جانانه‌ای برپا کنید.»
به این ترتیب آتشِ عظیمی برپا شد، و در یک لحظه همه‌ی خانه‌ها در آتش سوخت و دود عظیمی به هوا برخاست. خاکسترها بر سر و شانه‌ی رفیق کیم جونگ ایل نشست. اما او شاد و خوشحال بود که صحنه‌ی آتش‌سوزی دهکده خیلی واقعی از کار درآمده. وی برای مدت هشت ساعت پیاپی بر فیلمبرداری این صحنه‌ها نظارت کرد. در یکی از صحنه‌های فیلم سربازانِ

ژاپنی باید با قساوت هرچه تمام سینه‌های پیرمردانِ دهکده را با سرنیزه می‌شکافتند و بچه‌ها را در داخل شعله‌های آتش می‌انداختند. اما بازیگرانی که نقشِ سربازانِ ژاپنی را بازی می‌کردند، دلشان نمی‌آمد که اینگونه خشن رفتار کنند. رفیق کیم جونگ ایل به سراغ این بازیگران رفت و از آنها خواست که درست مثل یک سربازِ ژاپنیِ بی‌رحم رفتار کنند تا فیلم کاملا واقعی از کار درآید.

بیایید با هلی‌کوپتر برویم

رفیق کیم جونگ ایل در یکی از روزهای فوریه‌ی سال ۱۹۷۰ با اعضای یک گروه تولید فیلم تماس گرفت و از آنها خواست که با یک قطارِ ویژه عازم منطقه‌ای در شمال کره شوند. رفیق کیم جونگ ایل در آن هنگام در صددِ خلق الگوی نوینی برای سرعت بخشیدن به روندِ تولید فیلم‌ها بود و اعزامِ گروه مذکور نیز اولین گام برای تحققِ این الگو به شمار می‌رفت.

اما کارگردان، بازیگران و دیگر دست‌اندرکارانِ فیلم با مقداری تأخیر به ایستگاه قطار رسیدند و همین باعث شد که قطار را از دست بدهند. از آنجایی که قطار بعدی روز بعد حرکت می‌کرد اعضای گروه تصمیم گرفتند به خانه‌هایشان برگردند.

رفیق کیم جونگ ایل موقعی که از قضیه خبردار شد، گفت: «هدف من ایجاد الگوی تازه‌ای برای سرعت بخشیدن به روند تولید فیلم است و اعضای این گروه نباید از همان روز اول در این کار تأخیر می‌کردند.» رفیق کیم جونگ ایل همان روز با اعضای گروه فیلمسازی تماس گرفت و آنها را به فرودگاه فراخواند. موقعی که آنها به فرودگاه رسیدند رفیق کیم جونگ ایل را در انتظار خویش دیدند. وی به آنها گفت: «بیایید با هلی‌کوپتر برویم. من هم همراه شما می‌آیم.»

همه‌ی اطرافیان از شنیدن این حرف متعجب شدند زیرا مقصد خیلی دور و هوا بسیار طوفانی و برفی بود. اعضای گروه به رفیق کیم جونگ ایل گفتند: «جنابعالی بهتر است نیایید. پرواز در حین هوای بد خطرناک است. اجازه دهید ما بدون شما پرواز کنیم.» رفیق کیم جونگ ایل پاسخ داد: «نگران



نباشید. عجله کنید، سوار شوید.»

به این ترتیب همه سوار هلی‌کوپتر شدند. هوا خیلی سرد و طوفانی بود و هلی‌کوپتر طی مسیر تکان‌های بسیار سختی می‌خورد. رفیق کیم جونگ ایل برای تقویت روحیه‌ی همسفرانش در طول سفر چند لطیفه‌ی بامزه برای آنها تعریف کرد. کمی بعد هلی‌کوپتر در محل مورد نظر فرود آمد. زمین بسیار خیس، مرطوب و گل‌آلود بود به طوری که راه رفتن را مشکل ساخته بود. رفیق کیم جونگ ایل وقتی دید که همه ایستاده‌اند و تعلل می‌کنند، باز هم پیشقدم شد و جلوی همه راه افتاد. او خطاب به آنها گفت: «بهتر است نگران این زمین گل‌آلود نباشید زیرا جایی که قرار است در آن کار کنید شرایط بسیار بدتری دارد.»

رفیق کیم جونگ ایل در آن روز نقاطِ مختلفِ جنگل را بررسی کرد و نهایتاً بهترین نقطه را برای برپا کردنِ محلِ فیلمبرداری برگزید. او عصر همان روز با هلی‌کوپتر به پیونگ یانگ برگشت. رهنمودهای ارزنده‌ی رفیق کیم جونگ ایل در محل فیلمبرداری باعث شد تا این گروه بتواند آغاز خوبی را برای تحققِ الگوی جدیدِ سرعت بخشی به تولید فیلم تجربه کند.

توصیه‌ی ارزنده به مستندسازان

گروهی از فیلمبرداران مستندساز در یک روز بهاری سال ۱۹۷۲ عازم «باغ جوانان» در ۴۰ کیلومتری سواحل «دریای غرب کره» شدند تا از داخل هلی‌کوپتر تصاویری از این باغ بگیرند. گروه موقعی که به محل رسیدند در کمال تعجب رفیق کیم جونگ ایل را در انتظار خویش دیدند. او بعد از مقداری خوش و بش با فیلمبرداران پیشنهاد کرد که از هوا نگاهی به باغ بیندازند. سپس همگی سوار هلی‌کوپتر شدند. کمی بعد، هلی‌کوپتر از زمین برخاست و شروع کرد به دور زدن بر روی باغ؛ باغی که در آن روز بهاری پر از شکوفه و زیبایی بود. فیلمبرداران به شتاب خود را برای فیلمبرداری آماده کردند. در همین حال، رفیق کیم جونگ ایل از آنها پرسید که قصد دارند از چه زاویه‌ای از باغ فیلمبرداری کنند. فیلمبرداران جواب دادند که آنها پیشاپیش برنامه‌ریزی کرده بودند که از وسط باغ فیلمبرداری کنند. رفیق کیم جونگ ایل برای لحظاتی غرق در اندیشه شد و سپس گفت: «فیلمبرداری از مرکز باغ ایده‌ی خوبی است، اما بهتر این است که از طرف دریا به سوی باغ پرواز کنیم و همزمان فیلم بگیریم.» در واقع رفیق کیم جونگ ایل از مدتی قبل در ذهنِ خود تجسم کرده بود که بهترین زاویه برای فیلمبرداری، از طرف دریاست زیرا از این طریق باغ بسیار گسترده‌تر و زیباتر به نظر می‌آید. فیلمبرداران بر همین اساس عمل کردند. آنها پی بردند که حق با رفیق کیم جونگ ایل بوده است. فیلمی که آنها گرفتند بعداً برنده‌ی یک جایزه‌ی ویژه در یک جشنواره‌ی جهانی شد.

حوله‌ی آویزان از دیوار

یک روز رفیق کیم جونگ ایل برای بازدید عازم یک استودیوی فیلمسازی شد. گروه مشغولِ فیلمبرداری از یک صحنه‌ی داخلی بودند. رفیق کیم جونگ ایل به محض ورود وسایل روی صحنه را یکایک مورد بررسی قرار داد. او ناگهان متوجه حوله‌ای شد که از دیوار آویزان بود. وی از کارگردان پرسید: «این حوله اینجا چه کار می‌کند؟» کارگردان پاسخ داد: «قربان ما برای اینکه

دیوار خیلی خالی به نظر نیاید این حوله را از آن آویزان کرده‌ایم. ما...»
کارگردان نتوانست جمله‌ی خود را کامل کند. او در واقع بدون اینکه هیچ دلیل خلاقه‌ای در کار باشد، حوله را از دیوار آویزان کرده بود. رفیق کیم جونگ ایل پرسید: «چرا از یک حوله‌ی ساخت خارج استفاده کرده‌اید؟» تهیه کننده و مدیران استودیو نتوانستند جواب قانع‌کننده‌ای به این پرسش رفیق کیم جونگ ایل بدهند. این رفیق بزرگوار به آنها گفت که در یک فیلم سینمایی حتی یک حوله‌ی آویزان از دیوار هم باید بازتاب دهنده‌ی زمانه‌ی خویش و همخوان با شرایط دراماتیک فیلم باشد و حتماً نیز باید دلیل موجهی برای وجود آن در صحنه باشد.
رفیق کیم جونگ ایل با بررسی بیشتر پی برد که سازندگان فیلم بی‌هیچ حساب و کتاب منطقی‌ای وسایل صحنه را چیده‌اند. وی دوباره خطاب به سازندگان فیلم گفت: «همیشه یادتان باشد که حقیقت خونِ زندگی‌بخش یک اثر هنری است و مخصوصاً فیلم‌های سینمایی باید زندگی را عیناً با جزئیات کامل به تصویر بکشند.»

فصل‌سوم: احسان و نیکوکاری بی‌نظیر رفیقِ کیم جونگ ایل

بلیط سینما

این ماجرا در زمان کودکی رفیق کیم جونگ ایل رخ داد. در آن هنگام فیلم دهکده‌ی زادگاه من، اولین فیلمِ تولید شده بعد از آزادی کره (تأسیس کره‌ی شمالی)، برای اولین بار به روی پرده آمده بود. رفیق کیم جونگ ایل که کودکی بیش نبود همراه مادرش به تماشای فیلم رفته بود. آنها در بدو ورود به سالن، در گوشه‌ای از خیابانِ مقابلِ سینما پیرمردی را دیدند که مشغولِ جر و بحث با یک پسر بچه‌ی حدوداً هفت ساله است. رفیق کیم جونگ ساک، مادرِ رفیق کیم جونگ ایل، نزد پیرمرد رفت و دلیل جر و بحث وی را با پسرک پرسید. پیرمرد کمر راست کرد و به آرامی گفت: «من در دهات زندگی می‌کنم. چند روزی است برای دیدن پسرم به پیونگ یانگ آمده‌ام. این پسرک نوه‌ی من است. او به من اصرار کرد که وی را به سینما ببرم.

من هم قبول کردم. اما وضع مالی من آنقدر خوب نیست که بتوانم پول بلیط سینما را بدهم. به همین خاطر به نوه‌ام گفتم که باید به خانه برگردیم اما او حاضر به برگشتن به خانه نیست.»

رفیق کیم جونگ ساک به آرامی پسرک را که روی زمین نشسته بود نگاه کرد. در همین حال، رفیق کیم جونگ ایل نزد پسرک آمد، دستش را گرفت و او را از روی زمین بلند کرد و سپس به وی گفت: «بیا این بلیط را بگیر، برو توی سالن و فیلم را تماشا کن.» چشمانِ پسرک از فرط تعجب و شادی گشاد شد. مادرِ رفیق کیم جونگ ایل هم نگاهی از سرِ رضایت به فرزند خود انداخت و سپس بلیط خود را به پیرمرد داد و به وی گفت: «پیرمرد، برو و همراه نوه‌ات این فیلم را تماشا کن.» پیرمرد با دستانِ لرزان و پینه‌بسته‌ی خود و در حالی که اشک در چشمانش حلقه زده بود، بلیط را گرفت. پیرمرد از مادر رفیق کیم جونگ ایل تشکر کرد اما لحظاتی بعد تلاش کرد بلیط را پس بدهد. رفیق کیم جونگ ساک به وی گفت: «اصلا نگران ما نباش. ما بعداً هم می‌توانیم بیاییم و فیلم را ببینیم. مدت زیادی نیست که کشور ما آزاد شده. ما هنوز سالن‌های سینما به اندازه‌ی کافی نداریم و چه مصیبتی است که مردم نتوانند به سینما بروند و از تماشای فیلم‌ها لذت ببرند. ما باید تلاش کنیم که در سریع‌ترین زمان ممکن سالن‌های سینمایی بیشتری بسازیم.» این حرف‌های رفیق کیم جونگ ساک در ذهن پسر کوچکش، رفیق کیم جونگ ایل، باقی ماند. او بعدها در بزرگسالی نقش مهمی در احداث سالن‌های بزرگ سینما در سطح کشور ایفا کرد. رفیق کیم جونگ ایل همیشه منافع دیگران را مقدم بر منافع خویش می‌شمارد. او عاشق خدمت به توده‌های مردم است. او این خصلتِ نیک را از پدر و مادر مهربان و نیکوکارش به ارث برده است.

بیایید برای همیشه با هم کار کنیم

رفیق کیم جونگ ایل در ۱۹ ژانویه‌ی ۱۹۶۶ اهالی سینمای کشور را به دفتر کار خویش فرا خواند. او در دیدار با اهالی سینما خطاب به آنها گفت: «بسیار خرسندم که از نزدیک با شما دیدار می‌کنم. ما همگی رفیق و رزمندگان



دختر گلفروش

حزب هستیم، همگی ما زندگی و مرگ خویش را در راه رسیدن به اهدافِ عالیه‌ی رهبر معظم رفیق کیم ایل سونگ گذاشته‌ایم. هیچکس ارزشمندتر از آن کسی نیست که در راه انقلاب می‌جنگد. من به شما اعتماد دارم و شما هم باید به من اعتماد کنید. ما باید در کنار هم کار کنیم تا بتوانیم تاریخ جدیدِ هنر سینما را بیافرینیم.»

رفیق کیم جونگ ایل به یادِ آن دیدار فراموش نشدنی در پشت عکس‌های سینماگرانی که در جلسه حاضر بودند، جملاتی نوشت؛ جملاتی مثل این: «بیایید تا ابد با یکدیگر کار کنیم. به یاد ۱۹ ژانویه‌ی ۱۹۶۶، کیم جونگ ایل»؛ «به یاد همکاری جاودانی‌مان»؛ «همه با هم در یک مسیر واحد، رو به جلو» و... این جملات گویای عشق و علاقه‌ی عمیقی است که رفیق کیم جونگ ایل نسبت به سینماگران کشور دارد. این هنرمندان نیز در عمل ثابت کردند که همکاران و یارانِ وفاداری برای رفیق کیم جونگ ایل هستند.

گگوتبان، دختر گلفروش

فیلم کره‌ای **دختر گلفروش** در سال ۱۹۷۲، در هجدهمین جشنواره‌ی جهانی فیلم در کارلو ویواری چکسلواکی برنده‌ی یک جایزه‌ی ویژه شد. گگوتبان،

نامِ قهرمان فیلم است. او یک دختر نوجوان با موهای بافته شده‌ی دم اسبی است که به تازگی مدرسه‌ی راهنمایی را به پایان رسانده. دختری که نقش گگوتبان را در فیلم **دختر گلفروش** بازی کرده هیچ اطلاعی درباره‌ی سینما نداشت و از بازیگری هم چیزی نمی‌دانست. همین امر باعث تعجب منتقدان و سینماشناسانِ سراسر عالم شد. آنها از خود می‌پرسیدند این دختر بی‌تجربه چگونه توانسته نقش خود را چنین عالی بازی کند؟

در جولای ۱۹۷۱ تلاش برای یافتن بازیگر نقش گگوتبان آغاز شد. نه فقط کارگردان بلکه همه‌ی دست‌اندرکاران فیلم در پی یافتن یک بازیگر ماهر وباتجربه بودند زیرا قرار بر این بود که فیلم **دختر گلفروش** یک شاهکار از آب در آید. یک گروه برای یافتنِ بازیگرِ مناسب جهت ایفای این نقش تشکیل شد. گروه مذکور به شهرها و استان‌های مختلف کشور سفر کرد تا شاید بتواند از بین اعضای سازمان‌ها و نهادهای هنری و نمایشی کشور بهترین بازیگر را انتخاب کند. اما آنها نتوانستند چنین بازیگری را بیابند.

در چنین شرایطی که همه به بن‌بست رسیده بودند، رفیق کیم جونگ ایل قدم به میدان گذاشت. وی به گروه بازیگریاب توصیه کرد که نقش گگوتبان را به دختری بدهند که تاکنون در هیچ فیلمی بازی نکرده است. رفیق کیم جونگ ایل سپس دختری را به استودیوی سازنده‌ی فیلم پیشنهاد و معرفی کرد. این پیشنهاد همچون یک صاعقه بر سر همه‌ی دست‌اندرکاران فیلم فرود آمد. آنها بدجوری دچار تردید شده بودند. آنها از خود می‌پرسیدند آیا این دختر آماتور و بی‌تجربه قادر است که از عهده‌ی بازی در چنین فیلم مهمی بر آید؟

اما رفیق کیم جونگ ایل به آنها گفت: «سادگی و بی‌آلایشی این دختر توجه مرا به خود جلب کرده است. من به شما اطمینان می‌دهم که وی بهترین گزینه برای ایفای نقش گگوتبان است.» این دختر در آغاز با مشکلاتی روبرو بود. مثلا وی نمی‌دانست که کفش‌های حصیری را چگونه باید بپوشد. رفیق کیم جونگ ایل به دست‌اندرکاران فیلم گفت: «این دختر نمی‌داند کفش‌های حصیری را چگونه باید پوشید زیرا او در خانواده‌ی مرفهی بزرگ شده.» رفیق کیم جونگ ایل شخصاً به دختر بازیگر یاد داد که کفش‌های

حصیری را چگونه باید به پا کند. رفیق کیم جونگ ایل راهنمایی‌ها و رهنمودهای ارزنده‌ی دیگری درباره‌ی وجوه دیگر بازیگری به این دختر ارایه کرد. و دختر هم به تمامی این توصیه‌ها به دقت عمل کرد. برای مثال رفیق کیم جونگ ایل در آن صحنه‌ی معروف فیلم که گگوتبان دست خواهر کورش را در خیابان می‌کشد و به وی می‌گوید که ما گدا نیستیم و سپس دوتایی گریه می‌کنند، یاد داد که چگونه باید از ته دل گریه کند. رفیق کیم جونگ ایل به وی گفته بود: «در این صحنه به مصیبتِ مردم و بی‌رحمیِ ستمکاران در حقِ ضعفا فکر کن و بعد از ته دل گریه کن.» بسیاری دیگر از صحنه‌های فیلم (صحنه‌ی زندان، صحنه‌ی برخورد با زمین‌دار و...) نیز زیر نظرِ مستقیم رفیق کیم جونگ ایل و رهنمودهای دقیق ایشان ساخته شدند. بازیگر نقش گگوتبان تحت راهنمایی‌های خردمندانه و مهربانانه‌ی رفیق کیم جونگ ایل به یک بازیگر سرشناس مبدل شد؛ بازیگری که عشق و احترام خلق کره را معطوف خویش کرده است.

تیزبینی مهربانانه

یکی از روزها رفیق کیم جونگ ایل برای دیدنِ یک فیلم در دست تولید به استودیوی فیلمسازی رفت. چهره‌ی وی موقع تماشای برخی از صحنه‌های فیلم مکدّر و غمگین شد. کارگردان و دیگر دست‌اندرکاران فیلم دلیل این امر را نمی‌دانستند و نگران بودند که مبادا بازیِ بد بازیگر موجب تکدرِ خاطر رفیق کیم جونگ ایل شده. رفیق کیم جونگ ایل بعد از پایان نمایشِ صحنه‌های مذکور، گفت: «آن رفیقِ بازیگر به نظر زار و نزار می‌آمد. از این نگران هستم که مبادا او به یک بیماری گوارشی حاد مبتلا شده باشد.»
دست‌اندرکارانِ فیلم بعد از اندکی تعلل پاسخ دادند که تصور نمی‌کنند بازیگرِ مذکور بیماری جدی‌ای داشته باشد. رفیق کیم جونگ ایل دوباره صحنه‌های فیلم را به دقت بررسی کرد و سپس گفت: «شما اشتباه می‌کنید، او خیلی لاغر شده.» این رفیق بزرگوار به قدری نگرانِ حال بازیگر فیلم بود که به مسئولین امر گفت: «از شما می‌خواهم که جدا درباره‌ی وضعِ سلامتی بازیگر فیلم تحقیق کنید. من مطمئن هستم که او به یک بیماری گوارشی

حاد مبتلاست.»

مسئولینِ امر بلافاصله به دیدار بازیگرِ فیلم رفتند و پس از کمی پرس وجو پی بردند که وی برای مدت دو هفته‌ی اخیر به یک بیماری گوارشی حاد مبتلا شده است. رفیق کیم جونگ ایل بعد از اطلاع از این قضیه به دست‌اندرکاران فیلم گفت: «ببینید او بیمار بوده است، اما هیچ حرفی در این مورد به شما نزده است زیرا از این وحشت داشته که مبادا وی را به خاطر بیماری‌اش از فیلم کنار بگذارید. ما باید سریعاً دست به اقدامات لازم بزنیم تا وی بهبود بیابد. شما باید توجه بیشتری به وضع سلامتی آدم‌ها نشان دهید؛ کار در مرحله‌ی دوم اهمیت قرار دارد.» رفیق کیم جونگ ایل از مسئولین سینمایی کشور خواست که از این پس در گزارش‌های روزانه‌ای که به او می‌دهند اول از همه اطلاعاتی درباره‌ی وضعیت سلامتی جسمی بازیگران ارایه کنند. از این هنگام به بعد وضعیت سلامتی بازیگران سینما در رأس موضوعات گزارش‌های روزانه‌ی سینمایی قرار گرفت.

تلفن در سپیده دم

در یک روز بهاری در ساعت دو صبح ناگهان زنگِ تلفن در خانه‌ی مدیر استودیوی فیلمسازی به صدا درآمد. مدیر استودیو با عجله گوشی را برداشت. آن سوی خط رفیق کیم جونگ ایل بود. قبل از اینکه مدیر استودیو بتواند شب بخیر بگوید، رفیق کیم جونگ ایل از وی به خاطر تلفنِ بی‌موقع خود عذرخواهی کرد. این رفیق بزرگوار در ساعت دوی صبح به مدیر استودیو زنگ زده بود تا حالِ یک بازیگر بیمار را بپرسد. این بازیگر به سبب بیماری اخیراً بازنشسته و خانه‌نشین شده بود. مدیر استودیو جواب داد که ظاهراً حال بازیگرِ بازنشسته کمی بهتر شده است. رفیق کیم جونگ ایل به مدیر استودیو توصیه کرد که: «درست است که این بازیگر بازنشسته شده اما این دلیل نمی‌شود که شما نسبت به وضعیت او بی‌تفاوت باشید. از شما می‌خواهم که مرتباً به دیدارش بروید و جویای سلامتی‌اش بشوید و ببینید که آیا در زندگی‌اش مشکلی دارد یا خیر؟» رفیق کیم جونگ ایل سپس با لحنی نگران و آمیخته از مهربانی اضافه کرد: «این بازیگر که زمانی بانشاط

و آکنده از بذله‌گویی و طنز بود، حالا احتمالا به سبب خانه‌نشین شدن و بیماری‌اش باید خیلی افسرده و غمگین باشد. پس حتماً به دیدن او بروید و مرا از وضع او مطلع کنید.»

مدیر استودیو با لحنی آرامِ به رفیق کیم جونگ ایل گفت: «قربان بنده نگران سلامتی شما هستم زیرا تا این موقعِ شب بیدار تشریف دارید و اینچنین نگرانِ حال اهالی سینما هستید.» رفیق کیم جونگ ایل لحظه‌ای سکوت کرد و سپس جواب داد: «ممنونم. از شما می‌خواهم هرچه سریع‌تر به دیدن این بازیگر بروید و ببینید آیا دارویی لازم دارد یا نه. به من زنگ بزنید تا داروهای ضروری اش را تهیه کنم و بفرستم. همانطور که می‌دانید طبِ مدرن این روزها باعث بیماری خیلی‌ها شده است. این بازیگر هم ممکن است به علت مداوای نامناسب بیمار شده باشد. به هر حال سریعاً برای معالجه‌ی وی اقدام کنید. او حقیقتاً بازیگر خوبی بود. ما باید حتماً او را مداوا کنیم.»

مدیر استودیو از مشاهده‌ی این همه مهربانی و توجه رفیق کیم جونگ ایل گیج و متحیر بود. او به قدری متحیر شده بود که بعد از قطع تماس تلفنی تا مدتی طولانی گوشی تلفن را همچنان در دست خود نگهداشته بود و نمی‌دانست آن را کجا باید بگذارد.

تجدید حیات بازیگر رو به مرگ

یکی از روزها، یکی از کارکنان «کمیته‌ی مرکزی حزب کارگرانِ کُره» از مدیر یک استودیوی فیلمسازی شنید که یکی از بازیگرانِ معروف سینما ناگهان بیمار شده و حالش بسیار بحرانی است. این فرد بلافاصله نزد رفیق کیم جونگ ایل رفت و وی را در جریان قضیه قرار داد. رفیق کیم جونگ ایل بعد از شنیدن خبر مذکور گفت: «من نمی‌توانم باور کنم که چنین اتفاقی رخ داده زیرا این بازیگر تا چند روز پیش سرشار از شور و نشاط و سلامتی بود.» رفیق کیم جونگ ایل با دکترها تماس گرفت و نظر آنها را پرسید. آنها گفتند: «هیچ معالجه‌ای کارساز نخواهد بود، و لذا هیچ امیدی به زنده ماندن بیمار نمی‌رود.» رفیق کیم جونگ ایل گفت: «او آدمی نیست که به این سادگی‌ها بمیرد.» این رفیق بزرگوار سپس به یکی از مأموران زیردست خود



خانواده کیم جونگ ایل

دستور داد که شخصاً به بیمارستان برود و از حقیقت امر مطلع شود و سپس وی را در جریان بگذارد. این مأمور بلافاصله به بیمارستان رفت و در آنجا بازیگرِ بیمار را دید که روی یک تخت خوابیده و پارچه‌ی سفیدی را روی صورت وی انداخته‌اند. از ظاهر امر چنین برمی‌آمد که بازیگر دمای بدنش را از دست داده و فاصله‌ی چندانی با مرگ ندارد. مأمور، دستِ بازیگر را گرفت و سپس در گوش او چندین بار این جملات را زمزمه کرد: «رفیق برخیز. رفیق کیم جونگ ایل خواهانِ دیدار با توست. او می‌خوهد تو را ببیند.»

ناگهان معجزه‌ای رخ داد. در چهره‌ی بی‌حالت این بیمار رو به مرگ ناگهان نشانه‌های حیات پدیدار شد و دور چشمانش شروع به لرزیدن کرد.

مأمور مذکور بلافاصله رفیق کیم جونگ ایل را در جریان قضیه قرار داد. این رفیق بزرگوار خوشحال شد که بازیگر بیمار هنوز نمرده است. وی بلافاصله دستور داد که اقدامات لازم برای نجات جانِ بیمار صورت بگیرد و سپس گروهی از پزشکانِ قابل را روانه‌ی بیمارستان کرد. کاملا مشخص بود که بیمار به سببِ روش‌های نادرست طبابتِ مدرن به این حال و روز افتاده است. رفیق کیم جونگ ایل به طور مرتب، هر چند دقیقه یک بار با



بیمارستان تماس می‌گرفت تا از پیشرفتِ معالجه‌ی بازیگرِ بیمار مطلع شود. او همچنین مقداری از بهترین داروها را تهیه کرد و به بیمارستان فرستاد. عشقِ رفیق کیم جونگ ایل به قدری بزرگ است که باعثِ شکوفا شدنِ گل‌ها حتی بر روی سنگ‌ها و صخره‌ها می‌شود. این عشق همچون اکسیر حیات‌بخشی بود که نهایتاً باعث نجاتِ جانِ بازیگرِ بیمار شد. این بازیگر که حالا شصت ساله است، همچنان در فیلم‌ها بازی می‌کند و وضع جسمی‌اش هم خیلی خوب است. او از هر فرصتی استفاده می‌کند تا بگوید: «رفیق کیم‌جونگ ایل مرا از مرگ حتمی نجات داد. من تحت مراقبت‌های ایشان دوباره زاده شدم.»

شکار در نیمه شب

رفیق کیم جونگ ایل در یک روز زمستانی مطلع شد که همسرِ یکی از فیلمنامه‌نویسان سینمای کره به سختی بیمار و به بیمارستان منتقل شده است. این فیلمنامه‌نویس در هنگامِ وقوع حادثه‌ی مذکور، در یک کشورِ خارجی مشغول کار روی یک فیلم کره‌ای بود. رفیق کیم جونگ ایل بلافاصله به بیمارستان زنگ زد و جویای حال همسرِ فیلمنامه‌نویس شد. معلوم شد که این زن به دلیل شیوه‌های نادرست طبِ مدرن بیمار شده است. رفیق کیم جونگ ایل از پزشکان پرسید که آیا امیدی به بهبودی بیمار هست. آنها گفتند تنها چیزی که می‌تواند بیمار را از مرگ حتمی نجات دهد، گوشت یک

نوع حیوان وحشی است.
رفیق کیم جونگ ایل بعد از شنیدن این حرف از پنجره‌ی اتاقش نگاهی به بیرون انداخت. هوا بسیار برفی و طوفانی بود. اما وی از مأمورین زیر دستش خواست که بلافاصله عازم جنگل شوند و حیوانِ وحشی مورد نظر را شکار کنند. رفیق کیم جونگ ایل اعلام کرد که خود وی نیز در این مأموریت ویژه شرکت خواهد کرد. به این ترتیب، عملیات شکار شروع شد اما گروه مذکور تا سپیده‌دم نتوانست حیوان وحشی را شکار کند. رفیق کیم جونگ ایل از همراهان خود خواست که به تلاش خود ادامه دهند. همراهان وی گفتند که هوا خیلی بد است و مناسب‌تر آن است که شکار را به یکی دو روز بعد که هوا بهتر شد موکول کنند. رفیق کیم جونگ ایل گفت: «حتی برای یک لحظه هم نباید در این امر مهم تعلل کرد، زیرا جان یک فرد در خطر است.» او سپس کلاه خز خود را به سر گذاشت و برای شکار مجدداً وارد جنگل شد. خوشبختانه آن شب رفیق کیم جونگ ایل و اعضای گروه موفق به شکارِ تعداد زیادی از حیوانات وحشی مورد نظر شدند. چهره‌ی رفیق کیم جونگ ایل از بابتِ کسبِ این موفقیت، شاد و بشاش به نظر می‌رسید. او با یک اتومبیل پر از حیوانات وحشی شکار شده به پیونگ یانگ بازگشت. حیوانات وحشی شکار شده بلافاصله به بیمارستان منتقل شدند و به این ترتیب همسر فیلمنامه‌نویس از مرگ حتمی نجات یافت. یک بار دیگر ایثار و فداکاری رفیق کیم جونگ ایل، همچون اکسیری حیات‌بخش و به شکلی معجزه‌آسا سبب نجات جان یک بیمار رو به مرگ شد.

این مرد بزرگ خوش‌قلب

رفیق کیم جونگ ایل مهربان‌تر و خوش قلب‌تر از هر انسان دیگری است. وی موقعی که از مرگِ سربازِ محبوبش مطلع شد، بیش از هر فرد دیگری گریست. او آن روز از خوردنِ غذا صرف نظر کرد و شب را تا صبح بیدار ماند.
رفیق کیم جونگ ایل به هنگام شرکت در یک اجلاس کاری مطلع شد که یکی از کارگردانان سینما به شدت بیمار شده و رو به مرگ است. این رفیق

بزرگوار با وجودی که رئیس جلسه بود با چهره‌ای غمگین و محزون به اطلاع حاضران در جلسه رساند که وی باید جلسه را تعطیل کند تا به بیمارستان برود. حاضران سعی کردند وی را از این کار منصرف کنند زیرا احتمال می‌دادند که وضعِ رقت‌بار بیمار باعثِ ناراحتی رفیق کیم جونگ ایل شود. اما این رفیق بزرگوار به آنها گفت: «نگران من نباشید، شما نمی‌دانید چه در سر این کارگردان می‌گذرد. اجازه دهید من به دیدن او بروم. فکر می‌کنم اگر او را ببینم وی آرامش بیشتری پیدا خواهد کرد.»

رفق کیم جونگ ایل سپس عازم بیمارستان شد. وی موقعی که وارد اتاقِ کارگردان بیمار شد پی برد که وی بیهوش است. با این حال، رفیق کیم جونگ ایل دستِ کارگردان را گرفت و در گوش وی زمزمه کرد: «این من هستم، رفیق کیم جونگ ایل. آیا مرا می‌شناسی؟»

صدای رفیق کیم جونگ ایل در اتاق بیمارستان طنین‌افکن شد. کمی بعد بیمار رو به مرگ به شکلِ معجزه‌آسایی چشمان خود را گشود و با صدایی



تمثال باعظمت! کیم جونگ ایل

ضعیف گفت: «رهبر معظمِ عزیزم رفیق کیم جونگ ایل، این شما هستید...»
رفیق کیم جونگ ایل بلافاصله کارگردان رو به مرگ را محکم در آغوش کشید. کارگردان با صدایی لرزان ادامه داد: «من هنوز وظیفه‌ای را که حضرتعالی به بنده محول فرموده بودید به پایان نرسانده‌ام. واقعاً متأسفم که دارم می‌میرم.» رفیق کیم جونگ ایل حرف کارگردان رو به موت را قطع کرد و گفت: «اصلا از این حرف‌ها نزن که ناراحت می‌شوم. تو باید حتماً خوب شوی. تو به من قول داده بودی که آن فیلمِ بزرگ را بسازی. پس لطفاً سالم شو و این کار را تمام کن.»
کارگردانِ رو به موت آن شب نفس راحتی کشید؛ نفسی که آخرین نفس او بود. او با آرامشی فوق تصور و با لبخندی بر لب درگذشت. رفیق کیم جونگ ایل از مرگِ کارگردان به شدت متأثر شد. وی در این باره گفت: «او عاقبت مرد. او یک گنج بود، اما خیلی زود مرد. خیلی زود.»
رفیق کیم جونگ ایل به قدری متأثر و متألم بود که آن شب نتوانست بخوابد. او به مسئولین مربوط دستور داد که مراسم یادبود باشکوهی برای کارگردان برگزار کنند و به وضعیت مالی خانواده‌ی کارگردان رسیدگی شود.



رژیم کره‌ی شمالی، آخرین رژیم استالینیستی جهان است. رژیمی که کیم جونگ ایل بر آن حکم می‌راند، در حال حاضر دویست هزار نفر را در اردوگاه‌های کار اجباری‌اش به بند کشیده، آزادی اندیشه و وجدان را در سطح گسترده نقض کرده، مردم کشورش را با تبلیغات دروغین و مداومی از نوع فوق ذهن‌شویی کرده و مسئول اصلی در بروز یکی از بدترین موارد قحطی و گرسنگی در پایان قرن بیستم و اوایل قرن بیست و یکم میلادی است. کیم جونگ ایل به رغم عشق و علاقه‌ی فراوانش به سینما و موسیقی و اپرا، برای ماندن در قدرت از کشتن و نابودی صدها هزار هموطن خویش هیچ ابایی ندارد. باشد آن روزی که سینمای کُره داستانِ واقعی این جبّار را به تصویر بکشد؛ آن روزی که طوفان آزادی شرِّ دیکتاتورهایی از این دست را روبیده باشد.

فهرست منابع فارسی



۱- **آدولف هیتلر** (جان تولند، ترجمه‌ی عبدالحسین شریفیان، انتشارات اساطیر)
۲- **آفرینندگان جهان نو** (لوییس آنترمایر، ترجمه‌ی گروهی، نشر مرکز)
۳- **آکواریوم‌های پیونگ یانگ** (کانگ چول هوان، ترجمه‌ی بیژن اشتری، انتشارات ثالث)
۴- **از گورکی تا گورکی** (آرکادی وکسبرگ، ترجمه‌ی داود عقدایی، نشر گفتار)
۵- **استالین** (ادوارد راژینسکی، ترجمه‌ی مهوش غلامی، انتشارات اطلاعات)
۶- **استالین** (رابرت کانکوست، ترجمه‌ی مهدی سمسار، انتشارات نقش جهان)
۷- **استالین تزار سرخ** (ایزاک دویچر، ترجمه‌ی ذبیح‌الله منصوری، انتشارات عطایی)
۸- **استالین جوان** (سایمن سیبیگ مانتیفوری، ترجمه‌ی بیژن اشتری، ثالث [زیر چاپ])
۹- **استالین، دربار تزار سرخ** (سایمن سیبیگ مانتیفوری، ترجمه‌ی بیژن اشتری، ثالث [زیر چاپ])

۱۰- **استالین، زندگینامه‌ی سیاسی** (ایزاک دویچر، ترجمه‌ی علی اسلامی، نشر نو)
۱۱- **استالین؛ شکستها و پیروزیها** (دمیتری ولکوگونوف، ترجمه‌ی پرویز ختایی، نشر فروزان)
۱۲- **استالین مخوف** (مارتین ایمیس، ترجمه‌ی حسن کامشاد، نشر نی)
۱۳- **استالین و استالینیسم** (آلن وود، ترجمه‌ی محمد رفیعی مهرآبادی، انتشارات خجسته)
۱۴- **اسرار مرگ ماکسیم گورکی** (کازنکو ایگور، ترجمه‌ی جعفر مهدی‌نیا، نشر پاسارگاد)
۱۵- **امپراتوری هیتلر** (گیل بی اسمیت، ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، انتشارات ققنوس)
۱۶- **انقلاب روسیه** (جان دان، ترجمه‌ی سهیل سُمّی، انتشارات ققنوس)
۱۷- **بُتِ شکسته** (لویی فیشر و... ترجمه‌ی محمد مهرداد، انتشارات هفته)
۱۸- **بریا** (امی نایت، ترجمه‌ی جمشید شیرازی، نشر فرزان)
۱۹- **پژوهشی در تاریخ سینمای شوروی** (احمد ضابطی جهرمی، نشر گستره)
۲۰- **تاریخِ اتحاد شوروی** (پیتر کنز، ترجمه‌ی علی اکبر مهدیان، انتشارات امیر کبیر)
۲۱- **تاریخ اندیشه‌های سیاسی در قرن بیستم** (حسین بشیریه، نشر نی)
۲۲- **تاریخ بلوک شرق** (دیوید پیتروزا، ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، انتشارات ققنوس)
۲۳- **تاریخ تحلیلی سینمای جهان** (جفری ناول اسمیت، انتشارات بنیاد فارابی)
۲۴- **تاریخِ سری جنایت‌های استالین** (الکساندر آرلوف، ترجمه‌ی دکتر رضا، کتابسرا)
۲۵- **تاریخ سوسیالیسم‌ها** (رنه سدی‌یو، ترجمه‌ی عبدالرضا هوشنگ مهدوی، نشر نو)
۲۶- **تاریخ سینما** (آرتور نایت، ترجمه‌ی نجف دریابندری، نشر خوارزمی)
۲۷- **تاریخ سینما** (اریک رُد، ترجمه‌ی وازریک درساهاکیان)
۲۸- **تاریخ سینما** (دیوید بوردول، ترجمه‌ی روبرت صافاریان، نشر مرکز)
۲۹- **تاریخ سینمای جهان** (دیوید رابینسون، ترجمه‌ی همایون عباسپور، نشر نگاه)
۳۰- **تاریخ سینمای هنری** (اولریش گرگور، ترجمه‌ی هوشنگ طاهری، نشر ماهور)
۳۱- **تبعید خود خواسته** (فریتس لانگ / پیتر باگدانوویچ، انتشارات فاریاب)
۳۲- **توتالیتاریسم** (هانا آرنت، ترجمه‌ی محسن ثلاثی، انتشارات جاویدان)

۳۳- **توتالیتاریسم** (هربرت اسپیرو، ترجمه‌ی هادی نوری، نشر شیرازه)
۳۴- **تئوری‌های اساسی فیلم** (دادلی اندرو، ترجمه‌ی مسعود مدنی، نشر عکس معاصر)
۳۵- **جاودانه‌های سینما** (نیل سینیارد، ترجمه‌ی بیژن اشتری، کتاب سیامک)
۳۶- **جریان‌های بزرگ تاریخ معاصر** (ژاک پیرن، ترجمه‌ی رضا مشایخی، امیر کبیر)
۳۷- **چه باید کرد؟** (چرنیشفسکی، ترجمه‌ی پرتو آذر، نشر ناقوس)
۳۸- **چهره‌ی واقعی هیتلر** (جان تولند، ترجمه‌ی محمد بامداد، سازمان انتشارات هفته)
۳۹- **حرفه هنرمند** (شماره ۲۲، پاییز ۱۳۸۶)
۴۰- **خاطرات بوریس باژانوف** (ترجمه‌ی دکتر عنایت‌الله رضا، نشر گفتار)
۴۱- **خاطرات جنگ جهانی دوم** (۶ جلد، وینستون چرچیل، ترجمه‌ی شادروان تورج فرازمند، انتشارات نیل)
۴۲- **خاطرات نیکیتا خروشچف** (ترجمه‌ی ابراهیم یونسی، نشر نگاه)
۴۳- **خودکامگی** (مانس اشپربر، ترجمه‌ی علی صالحی، انتشارات روشنگران)
۴۴- **در دادگاه تاریخ** (روی مدودف، ترجمه‌ی منوچهر هزارخانی، خوارزمی)
۴۵- **دفترهای سینما** (مقاله‌ی جی. لیدا، ترجمه‌ی دکتر امید روحانی)
۴۶- **دنیای تصویر** (شماره ۱۷۷، مقاله‌ی ۱۰۱ فیلم چهار ستاره، ترجمه‌ی سعید خاموش)
۴۷- **دنیای تصویر** (شماره ۱۷۷، مقاله‌ی فوردی که آمریکا را دوست داشت، غلامعباس فاضلی)
۴۸- **ده روزی که دنیا را لرزاند** (جان رید، ترجمه‌ی رحیم نامور، انتشارات حزب توده ایران)
۴۹- **دیوانگان تاریخ** (دانلد هوک، ترجمه‌ی اسماعیل سلامی، انتشارات جویا)
۵۰- **راهنمای فیلم** (بهزاد رحیمیان، انتشارات روزنه)
۵۱- **روشنکران و عالیجنابان خاکستری** (ویتالی شنتالینسکی، ترجمه‌ی غلامحسین میرزا صالح، انتشارات مازیار)
۵۲- **زایش و فروریزش رژیم کمونیستی روسیه** (مارک فرو، ترجمه‌ی عبدالوهاب احمدی)

۵۳- زنان بر صلیب شکسته (کیت هیست، ترجمه‌ی رمضانعلی روح‌اللهی، انتشارات قصیده‌سرا)
۵۴- زنان هیتلر (اریش شاکه، ترجمه‌ی مهشید میر معزی، انتشارات روزنه)
۵۵- ژوزف استالین: شرح حال من (ریچارد لوری، ترجمه‌ی صادق وزیری، انتشارات امیرکبیر)
۵۶- سال‌های حاکمیت خروشچف (برادران مدودف، دکتر رضا، نشر نوین)
۵۷- سرگذشت آنا آخماتووا (ایلین فاینشتاین، ترجمه‌ی غلامسحین میرزا صالح، انتشارات مازیار)
۵۸- سُنتِ فاشیسم (جان وایس، ترجمه‌ی عبدالمحمد طباطبایی یزدی، هرمس)
۵۹- سیاحت‌نامه‌ی محرمانه (رضا علامه‌زاده، نشر نگاه)
۶۰- سینما سلاح تئوریک (جیمز روی مک بین، ترجمه‌ی پرویز شفا)
۶۱- سینما، سیاست و تجارت (کارگانوف، ترجمه‌ی مجید کلکته‌چی، نشر بیگوند)
۶۲- سینمای جنگی (ابوالحسن علوی طباطبایی، نشر هنر هفتم)
۶۳- شکل‌گیری و رشد هنر سوسیالیستی (ام. کاگان، ترجمه‌ی کلجاهی، کانون نویسندگان)
۶۴- ظهور و سقوط اتحاد شوروی (جان ماتیوز، ترجمه‌ی فرید جواهرکلام، انتشارات ققنوس)
۶۵- ظهور و سقوط رایش سوم (ویلیام شایرر، ترجمه‌ی ابوطالب صارمی، نشر نگاه)
۶۶- فاشیسم ایتالیا در دوران موسولینی (جیمز بون بوزورث، ترجمه‌ی علی اکبر عبدالرشیدی، انتشارات اطلاعات)
۶۷- فرهنگ آثار (ترجمه‌ی گروهی، انتشارات سروش)
۶۸- فرهنگ جهانی فیلم (بهروز دانشفر، نشر روزنه)
۶۹- فرهنگ فیلم‌های سینما (ژرژ سادول، ترجمه‌ی هادی غبرایی، نشر آینه)
۷۰- فن سینما و بازیگری در سینما (پودوفکین، ترجمه‌ی حسن افشار، نشر مرکز)
۷۱- کا. گ. ب (یوگینا آلباتس، ترجمه‌ی مهدی پرتوی، ققنوس)
۷۲- کتاب جمعه (شماره ۳۵، احمد شاملو، انتشارات مازیار)
۷۳- گوبلز (راجر مانول و هاینریش فرنکل، ترجمه‌ی مهدی شهشهانی، انتشارات امیرکبیر)

۷۴- **گورکی و لنین** (برترام ولف، ترجمه‌ی احمد شهسا، نشر کتابسرا)
۷۵- **لنین** (رابرت پاین، ترجمه‌ی عبدالرحمن صدریه، نشر آبی)
۷۶- **لنین** (دیوید شوب، ترجمه‌ی محمد بامداد، انتشارات هفته)
۷۷- **لنین** (هلن کارر دانکوس، ترجمه‌ی مهدی سمسار، نشر فرزان)
۷۸- **لنین** (مایاکوفسکی، ترجمه‌ی م. سورنا، انتشارات نوید)
۷۹- **لنین همانگونه که بود** (لونا چارسکی، ترجمه‌ی مازیار، نشر ابوریحان)
۸۰- **لی‌لی و مایاکوفسکی** (بنگت یانگلف، ترجمه‌ی علی شفیعی، نشر چشمه)
۸۱- **مادام مائو** (آنچی مین، ترجمه‌ی زهریه‌ی فتوحی، نشر اوحدی)
۸۲- **مائو** (ترجمه‌ی محمد بامداد، انتشارات کتاب هفته)
۸۳- **مائو** (جان هالیدی، ترجمه‌ی بیژن اشتری، نشر ثالث)
۸۴- **مائو و مائوئیسم** (ون شون چی، ترجمه‌ی مهدی رفیعی مهرآبادی، نشر خجسته)
۸۵- **مجموعه آثار لنین** (ترجمه‌ی محمد پورهرمزان، انتشارات حزب توده‌ی ایران)
۸۶- **محاکمات نورنبرگ** (جان داونپورت، ترجمه‌ی مهدی حقیقت‌خواه، ققنوس)
۸۷- **مرگ مردان نامی** (فرنان دستن، دکتر هوشنگ سعادت، نشر فرزان)
۸۸- **مرید راستین** (اریک هوفر، ترجمه‌ی شهریار خواجیان، نشر اختران)
۸۹- **مشاهیر قرن بیستم** (ترجمه‌ی منیژه شیخ جوادی، نشر پیکان)
۹۰- **مفهوم فیلم** (آیزنشتاین، ترجمه‌ی ساسان سپنتا، نشر چاپار)
۹۱- **موسولینی** (شجاع‌الدین شفا، شرکت تضامنی علمی)
۹۲- **موسولینی** (دنیس مک اسمیت، ترجمه‌ی محمود ریاضی، نشر تیراژه)
۹۳- **موسولینی** (ترجمه و نگارش: وحید مازندرانی، کتابفروشی مرکزی)
۹۴- **موسولینی و فاشیسم** (مارتین بلنیک هورن، ترجمه‌ی رفیعی مهرآبادی، خجسته)
۹۵- **نبرد من** (آدولف هیتلر، ترجمه‌ی عنایت، انتشارات دنیای کتاب)
۹۶- **نویسندگان روس** (به سرپرستی خشایار دیهیمی، نشر نی)
۹۷- **واتیکان و فاشیسم ایتالیا** (جان پالارد، ترجمه‌ی مهدی سحابی، نشر مرکز)
۹۸- **وظیفه‌ی بی‌حاصل مرگ** (مصطفی زمانی‌نیا، انتشارات کتاب سیامک)
۹۹- **ولادیمیر ایلیچ لنین** (دیوید رمنیک، انتشارات مجله‌ی تایم)
۱۰۰- **هیتلر و نازیسم** (دیک‌گیری، ترجمه‌ی احمد شهسا، نشر خجسته)

فهرست منابع غیرفارسی



1- Gobbels Diary

2- Great Man And Cinema (Kim Jung ill)

3- Hitler: Path to Power (Charies Flood)

4- The Life and Death of Adolf Hitler (Robert Payne)

5- The Memoirs of Leni Riefenstal

6- The Third Reich (David Williamson)



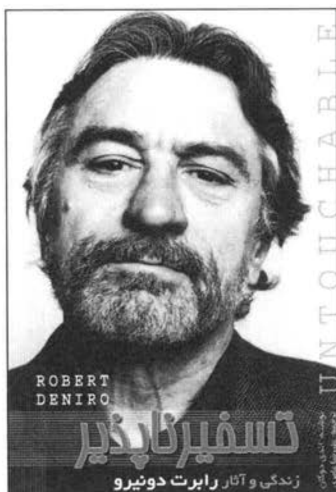
انتشارات دنیای تصویر
PICTURE WORLD PUBLISHING

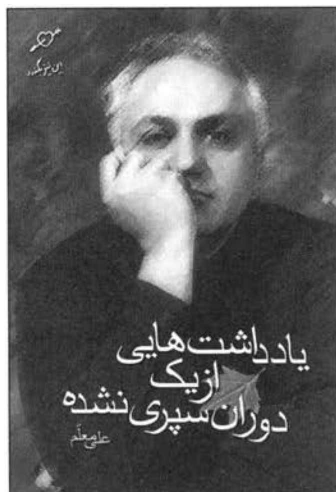
منتشر کرده است:

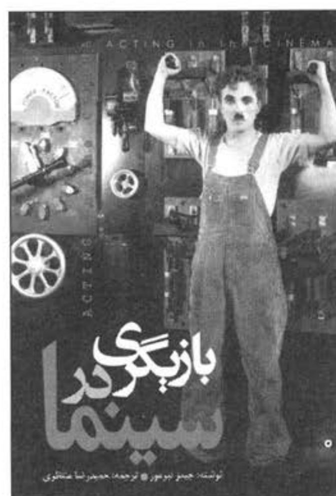


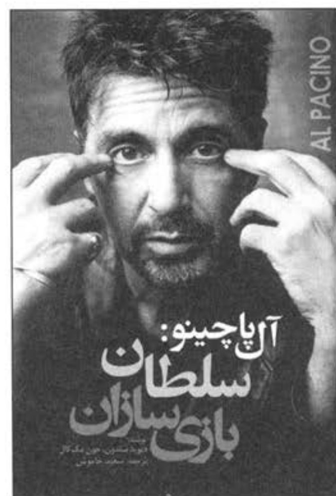




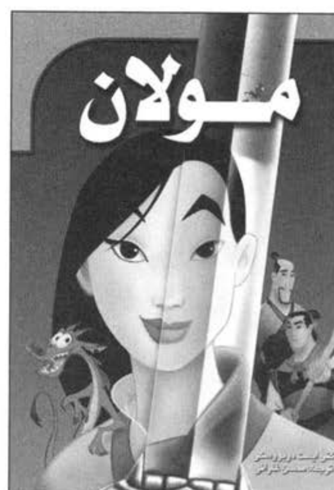

UNTOUCHABLE
ROBERT
DENIRO
تسخیرناپذیر
زندگی و آثار رابرت دونیرو


یادداشت هایی
از یک
دوران سپری نشده
علی معلم

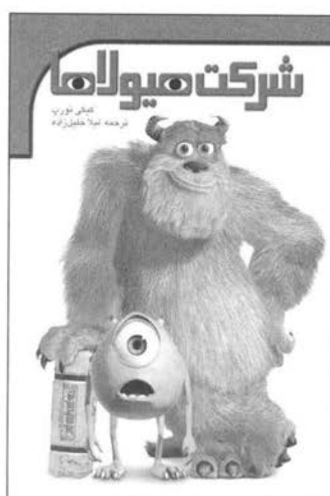

ACTING
بازیگری
در
سینما
نوشته: جیمز نیرمور ● ترجمه: حمیدرضا منتظری


AL PACINO
آل پاچینو:
سلطان
بازی سازان

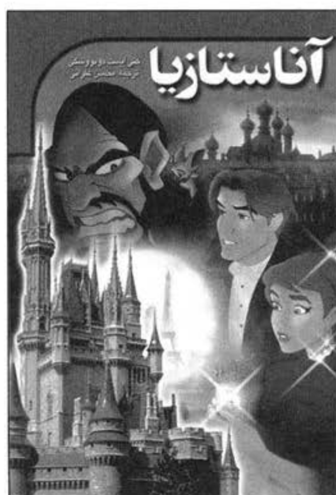

هرکول


مولان


الن وای ترجمه: سعید خاموش


شرکت هیولاها

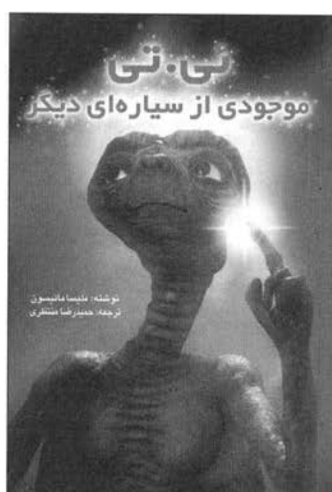

شاهزادهٔ مصر


آناستازیا

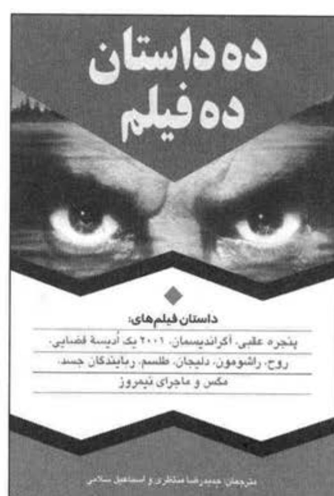

عصر یخ
جی. تی. برایت
ترجمه: سعید خاموش


داستان اسباب بازی ۲
لسلی گلدمن
ترجمه سعید خاموش


JUMANJI
جومانجی


ئی.تی
موجودی از سیاره‌ای دیگر
نوشته: ملیسا ماتیسون
ترجمه: حمیدرضا منتظری


دنیای گمشده
پارک ژوراسیک
نوشته: گیل هرمن
ترجمه: سعید خاموش


ده داستان
ده فیلم
داستان فیلم‌های:
پنجره عقبی، آکراندیسمان، ۲۰۰۱ یک اُدیسهٔ فضایی،
روح، راشومون، دلیجان، طلسم، ربایندگان جسد،
مگس و ماجرای نیمروز
مترجمان: حمیدرضا منتظری و اسماعیل سلامی





دیکتاتورها و سینما

















DICTATORS & CINEMA

خودکامگان تاریخ، در مهربانانه‌ترین تحلیل‌ها، کسانی بودند که می‌خواستند به زور و اجبار مردمان جهان را خوشبخت کنند! این چنین بود که بر اساس رأی و نظر و دیدگاه (اغلب گمراهانه) خود برای همه‌ی امور تعیین تکلیف می‌کردند. از نحوه ی لباس پوشیدن تا نوع معیشت و فرهنگ هنر مردمان.
دیکتاتورهای قرن بیستم، برآمده از تئوری‌های مختلف (از مارکسیسم تا نازیسم) با اتکا بر نظریه هدف وسیله را توجیه می‌کند، سینما را محمل مناسبی برای بیان دیدگاه و تبلیغ آرمان‌های مادی‌شان یافتند. از این رو دستگاه‌های تبلیغاتی و زرادخانه‌های فکری خود را مجهز به سینما کردند. اما این هنر خیره‌چشم رام نشد و سوارش را به زیر انداخت. مجموعه حاضر، تورقی است در اوضاع و احوال هفت خودکامه‌ی صد ساله‌ی اخیر و ارتباطشان با سینما.
دیکتاتورهای این مجموعه در کنار هنرهای دیگرشان(!) به نظر می‌رسد که بازیگران برجسته‌ای بودند که در سناریوی تخریب جهان نقش منفی‌شان را عالی ایفا کردند.

علی معلّم



انتشارات دنیای تصویر
PICTURE WORLD PUBLISHING

شابک: ۶-۸-۹۴۹۶۹-۹۶۴-۹۷۸

قیمت: ۷۵۰۰ تومان

